٢١



مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث

مبارك أباعزي

تقديم: رشيد يحياوي

كتاب الفيصل

Alfaisal

www.alfaisalmag.com

٢١

مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث

مبارك أباعزي

كتاب الفيصل
Alfaisal

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
أباعزي، مبارك
مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث./ مبارك أباعزي ـ ط.. -
الرياض، ١٤٣٩هـ
١٢٤ ص؛ ١٤ X ٢٠ سم
ردمك: ٣-٠-٩١٠٥٥-٦٠٣-٩٧٨
١- الأدب الأمازيغي - نقد أ. العنوان
ديوي ٨٩٣,٣٣ ١٤٣٩/٣٨٥٨
رقم الإيداع: ٣٨٥٨/ ١٤٣٩
ردمك: ٣-٠-٩١٠٥٥-٦٠٣-٩٧٨

تمثل الآراء الواردة في الكتاب رؤية المؤلِّفين،
ولا تمثِّل بالضرورة مجلة الفيصل أو محرِّري الكتاب.

الفيصل
Alfaisal

ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١ المملكة العربية السعودية
هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ /٤٦٥٣٠٢٧ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٦٤٧٨٥١ (١١ ٩٦٦+)
editorial@alfaisalmag.com www.alfaisalmag.com
@alfaisalma alfaisalma alfaisalma مجلة الفيصل

كتاب «الفيصل» أحد إصدارات مجلة الفيصل، ويهدف إلى إثراء الساحة الثقافية السعودية والعربية بإلقاء الضوء على موضوعات جديدة ومتنوعة، كما يسعى إلى دعم المبدعين من المؤلفين والأدباء والفنانين.

الفهرس

إهداء..

إلى جسدك الغائب عنا. إلى روحك الحاضرة فينا.

إلى أخي محمد الذي سرقه الموت قسرًا،

وخلف في أرواحنا ألمًا عميقًا.

إلى زوجته، وابنيه: حمزة، وفاطمة.

شكر..

أتقدم بالشكر الجزيل للإخوة الكرام الذين تفضلوا بقراءة هذا الكتاب. فقد بذل كل واحد منهم مجهودًا كبيرًا للوقوف على هناته وأخطائه. إلى السادة الأفاضل: عبدالله الكدالي، وعبدالله الزمزكي، والحسن أخزان، وعمر إفضن، وغزلان آيت بوجا، وفاطمة أهراس، كل الشكر والتقدير.

مقدمة حول الأدب الأمازيغي في المغرب

المقصود بالأدب الأمازيغي الأدب الناطق باللغة الأمازيغية التي تعد اللغة الأصلية لسكان شمال إفريقيا وبعض دول الساحل مثل مالي والنيجر وصولًا إلى واحة سيوة بالجنوب المصري. وجدير بالذكر أن اللغة الأمازيغية شأنها شأن اللغة العربية قبل توحيدها وتقعيدها، هي لغة متكلَّمة في الدول المذكورة في صيغة تنوعات لسانية لهجية ذات قواعد وأصول مشتركة، وإن انطوت في الاستعمال أحيانًا على خصوصيات محلية في المستويين الفونولوجي والمعجمي وفي الصرف والتركيب.

ومنذ إنشاء المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية في المغرب، انكب الباحثون اللسانيون على البحث في طرق تقعيد هذه اللغة، والتأسيس لأمازيغية معيارية في المغرب تكون هي الأمازيغية الرسمية التي تنطوي تحتها اللهجات والتنوعات التَّكلُّمية الأمازيغية في المغرب.

وإنما قلنا بكون الأدب الأمازيغي هو الأدب الناطق بالأمازيغية كي لا

تضيق التصور لهذا الأدب، وأيضًا كي يشمل الشفويَّ والمكتوبَ منه معًا. والكتابة في حد ذاتها ليست فاصلًا نوعيًا في تحديد هوية الأدب الأمازيغي، وإن وجب مراعاتها في الأدب الأمازيغي الحديث الذي انتقلت فيه الكتابة من مجرد التدوين والتوثيق، إلى أداة للتحديث والعبور من بنية الشفاهي إلى بنية المكتوب.

والأدب الأمازيغي في تقديرنا، ليس قصرًا على أمازيغ المغرب، وإنما له وجود حيث وجدت اللغة الأمازيغية. إذ يوجد أدب أمازيغي مغربي، وآخر جزائري، وثالث ليبي، ورابع طوارقي... إلى آخره. أما المغرب تحديدًا، فإن الباحثين المغاربة يدرجون الأدب الأمازيغي المغربي ضمن إطار أعم هو الأدب المغربي الناطق بلهجات ولغات أخرى مثل العامية المغربية والحسانية (لغة أهل الصحراء) والفرنسية والإسبانية. والمثال على ذلك هو جمعية اتحاد كتاب المغرب التي تضم في صفوفها كُتابًا من مختلف آفاق اللغات المستعملة في المغرب ومن بينهم الكُتاب المغاربة المبدعون بالأمازيغية.

وترتيبًا على ذلك، دأب الأدباء والباحثون المغاربة على عدم الاعتداد بالأصول الإثنية للأدباء، وإنما باللغة التي يكتبون بها، واستنادًا إليها يصنفون مختلف التعبيرات الجمالية الأدبية ضمن هذا الفرع من الأدب المغربي أو ضمن ذاك. فالكاتب المغربي الذي ينحدر – فرضيًا – من أصول أمازيغية ويبدع باللغة الأمازيغية يندرج إبداعه في الأدب المغربي الأمازيغي، وإذا كتب بالعربية اندرج عمله ضمن الأدب المغربي كليًا. أما إذا عبر باللغة

العربية أو الفرنسية عن قناعات فكرية وثقافية أو سياسية تخص الأمازيغية، فحينها يندرج عمله ضمن خطاب الحركة الثقافية الأمازيغية.

أدب ضارب بجذوره في الهوية المغربية

إن الأدب الأمازيغي ليس وليد حركة النشر الأمازيغي التي بدأت في نهاية الستينيات، وأيضًا ليس وليد الحراك الثقافي من أجل الاعتراف باللغة والهوية الأمازيغيتين، وهي الحركة التي ظهرت تنظيميًا بدءًا من السبعينيات. الأدب الأمازيغي أدب عريق وقديم وضارب بجذوره في الهوية والأدب المغربيين. إنه أدب متأصل في حياة الأمازيغ وحضاراتهم وفنونهم وبخاصة التي نُقلت أو أُبدعت داخل النسق الجمالي للغة الأمازيغية، عاكسة تصورهم لمحيطهم وتاريخهم وقيمهم الاجتماعية وعاداتهم وتقاليدهم، مثل: الشعر والحكايات والأمثال والقصص والحكم والمواعظ ووقائع التاريخ بأحداثه الكبرى والصغرى. لكن العامل الشفوي لتناقل مأثورات ذلك الأدب أدى إلى ضياع كثير منه.

ويعكف الباحثون المغاربة منذ عقود على تدوين ما يمكن تدوينه واحتفظت به الذاكرة الجمعية للأمازيغ، وكذلك البحث في المدونات التي تركها أدباء أمازيغ قدماء بالحرف العربي بتحقيقها وإخراجها للوجود. وفي هذا الإطار يشير الباحثون إلى أن أقدم مخطوط أمازيغي عُثر عليه، هو منظومة فقهية باللغة الأمازيغية مدونة بالحرف العربي ترجع إلى القرن

العاشر الميلادي. وعلى شاكلة هذه المخطوطة، فإن الحرف العربي كان هو أداة التدوين الوحيدة لمأثورات الأدب الأمازيغي على مر القرون، قبل أن يصبح خط الكتابة خصوصًا في التسعينيات معترك نقاش طويل بين المثقفين المغاربة حول الخط المناسب، هل هو العربي أم اللاتيني أم خط تيفيناغ الذي أصبح فيما بعد هو الخط الرسمي لتدوين الأمازيغية والكتابة بها، وإن كان بعض الأدباء الأمازيغ لا يزالون أحيانًا يستعملون أيضًا الخطين العربي واللاتيني.

وقد عُثر على كثير من المخطوطات القديمة المدونة بالحرف العربي، في مجالات متعددة، مثل المجالات الدينية والعلمية واللغوية، وكانت عبارة عن رسائل في الفقه والطب والفلاحة وفي شرح النحو العربي بالأمازيغية، ومنظومات شعرية في أغراض عدة مثل: التأريخ والصراعات القبلية، ومدونات للحكايات والأمثال والحكم، وتراجم من العربية إلى الأمازيغية في موضوعات دينية وفقهية.

وأما على المستوى الإبداعي، وبخاصة الشعري منه الذي يعتبر رافدًا رئيسًا من روافد الأدب الأمازيغي القديم والحديث، فإن أقدم شاعر أمازيغي دُوّن ما وجد من شعره هو الشاعر سيدي حمو الطالب الذي عاش قبل أربعة قرون. وقد جمع شعره وأعده للنشر الباحث عمر أمرير في بحث أكاديمي ونشره سنة ١٩٨٥م. ومن شعر سيدي حمو الطالب، ما يبين مدى انخراط الشعراء في صميم الحياة الاجتماعية:

«ناديت حبيبي فأجابتني أمه: إنه غير موجود

الآن أخرجوه محمولًا إلى القبر

فرجعت باكيًا وبكى معي الشعراء».

ويصطلح الباحثون على تلك الذخيرة من التراث الأمازيغي بالأدب الأمازيغي التقليدي أو القديم مقابل الأدب الأمازيغي الحديث الذي نتج عن منظور وتصور جديدين بهدف تحديث آفاق الإبداع الأمازيغي وربطه بحركات التجديد التي عرفها الأدب المغربي المكتوب بالعربية أو بغيرها من اللغات.

وقد مثلت حركة النشر الطباعي عاملًا بارزًا في بلورة فكرة الأدب الأمازيغي الحديث بأن أدخلته لنسق الكتابة بما تنطوي عليه من أسئلة حول مسارات نقل هذا الأدب من الشفوي للمكتوب من جهة، وحول مسالك تحديثه من جهة أخرى. وتزامن ذلك مع ظهور جمعيات أمازيغية وضعت في مقدمة أهدافها مطالب الدفاع عن الأمازيغية هوية وثقافة وتوسيع مجالات الاهتمام بها. ويلاحظ أن بداية حركة نشر الأدب الأمازيغي عكست شكليًا مخاض الانتقال من الشفوي للمكتوب. فقد كان أول عمل أمازيغي ينشر في هذا الإطار هو ديوان «أمتار» سنة ١٩٦٨م، وضم قصائد أمازيغية غنائية تغنى بها بعض رواد الفن الشعبي الأمازيغي بمنطقة سوس جنوب المغرب، والمعروف بفن الروايس.

وستنتظر الساحة الأدبية الأمازيغية المغربية ست سنوات أخرى؛ كي يُنشَر الكتاب الثاني، في شكل مجموعة شعرية جماعية عنوانها: «ثموزار» سنة ١٩٧٤م، وضم الكتاب قصائد لشعراء أمازيغ مخضرمين يعتبرون من مؤسسي الشعر الأمازيغي الحديث في بداياته، وإن راوح إبداعهم بين النهجين التقليدي والجديد. وتوالت الإصدارات الشعرية بعد ذلك لتصل إلى ١٢٩ ديوانًا حتى عام ٢٠١٠ م إضافة إلى ما نُشر بعد ذلك.

هذه الدواوين الشعرية تمثل أكثر من نصف ما نُشر من إصدارات أمازيغية حتى ذلك التاريخ. إذ يعدّ الشعر الفن الرئيس في الأدب الأمازيغي قديمه وحديثه لاعتبارات عدة؛ منها عراقة هذا الفن التعبيري الإيقاعي في الثقافة الأمازيغية، والاحتفاء به من طرف المتلقين الناطقين بالأمازيغية، وهو ما طوّع اللغة الأمازيغية على مر التاريخ لاحتضان التعبيرات الشعرية بسلاسة وعمق أيضًا.

أُمّة شاعرة

ويمكن القول: إن الأمازيغ في المغرب أُمّة شاعرة، أو أُمّة شعر بمعنى آخر. فالشعر ظل إلى جانب الثقافة المستوحاة إما من المخيال الأمازيغي القديم جدًّا أو من الدين الإسلامي، من أهم روافد الإبداع الأمازيغي المعبّر عنه لغويًّا، إلى جانب التعبيرات الجمالية الموازية في ميادين أخرى مثل المعمار والأزياء والحليّ والمفروشات الصوفية. والشعر الأمازيغي المغربي الحديث الذي لا يختلف

كثيرًا عن نظيره الشعر المغربي المكتوب بالعربية من جهة الانخراط تعبيريًا في القضايا السياسية والوطنية والقومية والإنسانية والاجتماعية. وفضلًا عن ذلك، فإن الشعر الأمازيغي المغنى شعبيًا إما من طرف المجموعات التقليدية للفنون الشعبية أو من مجموعات ظاهرة فن «تزنزارت» التي نشأت في خضم ظاهرة ناس الغيوان، وكذلك الشعر الشعبي المعروف بشعر «أسايس» الشبيه بفن النقائض والسجالات والمحاورات، الذي يتسم في مجمله برصد صور الحياة والعلاقة بالأرض وطبائع الناس الفردية والجماعية وأعراف المجتمع وتقلباتها بين حالات الفرح وحالات المآسي، إما في صيغة قصائد طويلة أو في صيغة شذرات متوالية تطبعها رؤية استعارية ورمزية أحيانًا. عبّر من خلالها الشاعر الأمازيغي عن رؤيته الجمالية والجمعية للطبيعة والكون ومصير الذات داخله.

وبخلاف الشعر، فإن الأنواع الأدبية الحديثة ظهرت متأخرة في الأدب الأمازيغي. فالانتقال من الشفوي للمكتوب في الحكاية مثلًا طال مخاضه إلى سنة ١٩٨٨م حين نشر حسن إيد بلقاسم القادم من فضاء الشعر، أول مجموعة قصصية مغربية أمازيغية حملت عنوان «تماراين». في حين سينتظر الأدباء المغاربة المبدعون بالأمازيغية سنوات أخرى كي يتصفحوا أوراق أول عمل روائي منشور. وقد حدث ذلك سنة ١٩٨٣م وكانت الرواية بعنوان أمازيغي مقابله بالعربية هو: «المشي على حافة المشنقة»، للكاتب المغربي الأمازيغي محمد بوزكو.

وهذا التأخر الذي طبع بعض أنواع الأدب الأمازيغي الحديث له مبرراته ومسوغاته الكثيرة، وفي مقدمتها أن أنواع الأدب الحديث مثل الرواية والقصة القصيرة لها مقوماتها في شكلها ومحتواها ومقاصدها، وهو ما كان يتطلب مدة كافية من طرف المبدعين للتفكير في سبل كتابتها بالأمازيغية، رغم أن الثقافة الأمازيغية غنية بذخيرة واسعة من المحكيات التراثية في القصص الشعبي منها والمحكي الرمزي والتاريخي ومحكي الخرافات والأساطير.

والمسوغ الثاني يرجع للقارئ الذي هو المستهدف من طرف الكاتب. فالقارئ المغربي في تلك الفترة من السبعينيات والثمانينيات لم يكن متعودًا على قراءة الرواية أو القصة بالأمازيغية التي لم تكن مدونة وغير متعود عليها في قراءة نصوص طويلة، في حين يمكن قراءة الشعر المقدم بها للتعود عليه بها. ولم تتوسع قاعدة القراءة بالأمازيغية إلا تدريجيًا بتوالي المنشورات وتعددها.

والمسوغ الثالث يرتد لحركة النشر ذاتها التي استمرت طيلة عقود منحسرة حتى في الأدب المغربي المكتوب بالعربية وخصوصًا الشق الإبداعي منه. وكان الشعراء في العادة يطبعون أعمالهم على نفقتهم.

وهذه العوامل الثلاثة، وإن كانت قد أبطأت حركة نشر الأدب المغربي الأمازيغي الحديث في الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، فإن كوابحها المعوقة شرعت في التراجع بدءًا من التسعينيات التي تعتبر لحظة انطلاق

واضحة المعالم لحركة نشر الأدب الأمازيغي المغربي بالنظر إلى عدد ما أخذت المطابع تخرجه للوجود بأعداد متزايدة منذ ذلك العقد حتى وقتنا الراهن وبخاصة في حقل الإبداع الشعري.

وحسب إحصائيات تعود إلى عام ٢٠١٠م للباحثين محمد أفقير وأحمد المنادي ونشرها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، فإن عدد الأعمال المغربية المكتوبة بالأمازيغية وصل إلى ٢١٥ كتابًا، منها ١٢٩ كتابًا في الشعر، و٥٦ كتابًا في القصة، و١٣ كتابًا في الرواية، و٨ كتب في المسرح. وهذه الكتب إما منشورة على نفقة مؤلفيها، أو عن طريق بعض الجمعيات الثقافية الأمازيغية، أو عن طريق المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، وهي مدونة بالحرف العربي للإصدارات القديمة، أو مدونة بالحرف اللاتيني أو بالحرف الأمازيغي للإصدارات الجديدة أو بهما معًا.

وبموازاة هذه المنشورات، توجد دراسات كثيرة حول الأمازيغية والأدب الأمازيغي صادرة بالعربية أو الفرنسية عن مؤسسات بحث أو في إطار رسائل وأطاريح جامعية. وتوجد مسالك لقسم اللغة الأمازيغية في بعض الجامعات المغربية على مستوى الإجازة، وأيضًا على مستوى مختبرات البحث والدكتوراه، إضافة إلى تدريس الأمازيغية في مدارس ابتدائية في بعض مناطق المغرب. ومن شأن ذلك أن يكون حافزًا للأدباء المغاربة الأمازيغ وللمسؤولين عن البرامج البيداغوجية في التدريس للعمل معًا على تقريب الأدب الأمازيغي من المتعلمين والمتكونين قصد فسح مجالات

جديدة لتداوله، ومن ثم صقل مواهب المبدعين الناشئين كي يواصلوا مستقبلًا مسيرة الإبداع في هذا الحقل، كما كان أسلافهم قد وضعوا لَبنات بنائه وترسيخه بوصفه رافدًا أساسيًا من روافد الهوية المغربية وحقلًا لتوسيع مخيالها وذائقتها الأدبية الجمعية.

رشيد يحياوي

استهلال

لم يكن الشعر والحكاية الأمازيغيان موضوعين للممارسة النقدية إلا بعد نشوء أجناس أدبية أخرى مثل الرواية والقصة القصيرة والمسرح مشكّلة بذلك أدبًا أمازيغيًا حديثًا. إذ ذاك ظهر نفر من الباحثين الجامعيين والمهتمين بالأدب الأمازيغي ليتباحثوا في وجوده وجدواه، ولم يشفع لهم في ذلك سوى تقاسمهم لبضاعة نقدية تجد أصولها في مناهج النقد الغربية، وبعض اجتهادات العرب من داخل تلك المناهج لا أكثر.

وقد أصبح الأدب، نتيجة لذلك، مركز اهتمام الباحثين والنقاد، فكُتبت كتبٌ، ونشرت مقالات، وعقدت جلسات ومحاضرات. وتجاوز الأدب الأمازيغي، تبعًا لذلك، محيطه المحلي ليجد صداه في دوريات مشرقية وأخرى غربية، ويوضع في آخر المطاف جنبًا إلى جنب مع ما يُعرف بالأدب الأمازيغي المكتوب باللغات الأخرى.

في هذا الإطار يدخل كتابنا «مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث»؛

فهو مجموعة مقالات نُشرت في مجلات محكَمة وجرائد مشرقية ومغربية، ويجمعها انشغال واحد بمداخل/ أجناس الأدب الأمازيغي ونقده، همت على وجه الخصوص الشعر والرواية والقصة القصيرة، والأدب الأمازيغي المكتوب باللغتين العربية والفرنسية.

ويجد القارئ في هذا الكتاب توظيفًا لمناهج نقدية مختلفة من قبيل المنهج الشعري والمنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي والتناص وغيرها. ويجد نصوصًا تكتفي بالتأمل الأدبي للأدب. وقد طاب لنا أن نرفق هذه النصوص المتواشجة بخاتمة وسمناها بـ«آفاق أدبية» لمناقشة طبيعة الأدب من حيث القيمةُ والجدوى، لعلنا نظفر في مقبل الأيام بأدب راق متين البُنيان.

أرجو أن يجد القارئ المهتم بالأدب الأمازيغي ونقده بعض ما يسد به شهيته في هذا المجال.

مبارك أبا عزي

آفاق أدبية

قد يقول قائل: «ما حاجتنا نحن الأمازيغ إلى الأدب؟ فقد جئنا في نهاية التاريخ، والأمم بدأت تترك الأدب بعد أن كان في مراحل تاريخية ظلها ولُبسها. كانت الكتب نادرة، لا يحصل عليها سوى المترفين من الناس، والآن، الكتب في كل مكان، ولا أحد يهتم. لقد جئنا في نهاية التاريخ أيها الإخوة لكي نكتب أدبًا أمازيغيًا، ونبذل قصارى جهودنا لكي نكتب نقدًا أدبيًا، لعلنا نوهم أنفسنا، أو نوهم الآخرين، أن لدينا أدبًا وحضارة ممتدين. بل إننا نقول لهم: إن الأمازيغ هم من علموا العالم كتابة الرواية، إذ كان ذلك بفضل أبوليوس. نقول لهم أيضًا: إننا نحن من حرَّر المسيحية من أدرانها القديمة بفضل القديس أغسطينوس. ما حاجتنا إلى ذلك كله، بعد أن هجر الناس كل شيء، عندما ولجوا العالم من باب جديد».

من يتحدث؟ هل هي الأنا التي هي أنا، التي تختفي داخلي، وتظهر لتشاكسني؟ أم هي أنايَ اليقظة التي تحمل قلمًا أمام ورقة بيضاء تتحرش

بي؟ لا أوراق بيضاء أمامي، فقط حاسوب وأوراق افتراضية تظهر على الشاشة. ألم نقل: إن الناس بدؤوا في التخلي عن كل شيء؟

الحقيقة المُرّة هي أنه كُتب علينا أن نعيش هذا الوضع؛ لا حرج أن نكتب الأدب في القرن الحادي والعشرين، فجميع الحضارات تكتبه، لكن المعضلة هي أننا نتعلم كتابة الأدب في قرن ناطحات السحاب والمعلوميات المتطورة. نحتاج إذن إلى خطوات كائن عملاق، يخطو بنا لعلنا نصل إلى حيث وصل الناس.

كان يزعجني كثيرًا في مراحل مختلفة من عمري بعض من هؤلاء الذين يتشدقون بالأمازيغية، حتى بعد أن حصلت على الإجازة في الدراسات العربية أسترجع ما كان يدور في ذهني حين أسمع أحد الطلبة يتحدث وسط جمع طلابي يتحلقون حوله. كانت أفكارهم جميعًا بسيطة ولغتهم رديئة. لكن بعد ذلك بمدة، فكرت أن أقرأ السياسة الأمازيغية، وبما أنني أعشق حمل الكتاب، لم يكن الأمر صعبًا، فقد اطلعت على عدد كبير من المراجع التي كتبها رواد الخطاب السياسي الأمازيغي في مدة وجيزة. لكن النتيجة كانت مدهشةً ومؤلمةً في الآن ذاته؛ هؤلاء الناس مظلومون وما زالوا يُظلمون، لا لشيء إلا لأنهم يتحدثون لغتهم ويحبونها، ويجهلون لغة الآخرين لأنهم كسائر خلق الله، يعرفون أشياء وتغيب عنهم أشياء.

بعد ذلك كانت الانطلاقة؛ فأول مقال نشرته كان عنوانه: «إنكشيمن في الشعر الأمازيغي»، وكان موضوعه عن التناص وأشكال التفاعل في

بعض النصوص الشعرية. وأنجزت بحثي في سلك الماجستير في موضوع أشكال ورود السلطة والهيمنة والأيديولوجيا في النصوص التي تستهجن الأمازيغية.

إنها محض لمحات تسعفنا في إدراك الذات وتقديرها. فالأمازيغ وإن كانوا لا يملكون شيئًا، إلا أن بمقدورهم أن يملكوا كثيرًا. الذات الأمازيغية ذات فاعلة، لكنها تحتاج إلى التقدير. تحضرني صورة الرجال الذين قدموا للأمازيغية من جهدهم في وقت كان الجميع يهرب منها خشية الإصابة بلوثة الدونية. تحضرني صورة محمد شفيق الذي يعاني الآن الشيخوخة، يحضرني صاحب «النهضة» إبراهيم أخياط الذي يشارك زميله شفيقًا المعاناة.

وفاء لهؤلاء الرجال أعتقد أننا نحتاج إلى الأدب. وفاء لذاكرتنا المستعادة علينا أن نرمِّم ما ردمه الأجداد بنبلهم. وفاء لحاجاتنا يجب أن نؤسس لأدب حقيقي لأنه حاجة لغوية قبل أن يكون حاجة نابعة من طبيعة الأدب نفسه.

حين قلنا: إن الواقع الأدبي يحتاج إلى خطوات كائن عملاق، أردنا الإشارة إلى أن تعلم الأدب في هذا القرن الذي احترف فيه الناس كل شيء ومهروا فيه، يحتاج منا إلى عمل جادّ ومتقدم. ما تقوم به رابطة «تيرا» في هذا الصدد غني عن التعريف؛ فقد تمكنت من إصدار العشرات من المجاميع القصصية والروايات والمسرحيات، وكان توجهها في ذلك دقيقًا جدًّا؛ إذ لم تولِ الشعر كبير اهتمام لأن للأمازيغ فيه رصيدًا إبداعيًا كبيرًا.

غير أن رصيد رابطة «تيرا» في مجال نشر الكتاب الأمازيغي يجب أن يوضع في مكانه الذي يليق به، فالرابطة يقودها أفراد معدودون يخصصون من وقتهم وجهدهم وأموالهم ما يمكن أن يفيدوا به الكتاب الأمازيغي. أما العاملون في المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية فهم يقدمون من وقتهم ما ينالون به أجرتهم المادية.

حينما نتحدث عن المعهد الملكي يجب الإشارة إلى أمور عدة، منها أن هذه المؤسسة الضخمة ببناياتها وما تضمه من باحثين مختصين وما يخصص لها من دعم سنوي لم توفق بعد في رسم إستراتيجية محكمة تمكنهم من استقطاب الكتاب الأمازيغي، ذلك أن أغلب الكتاب الأمازيغ ينشرون كتبهم على نفقتهم الخاصة مع ما يشوب ذلك من صعوبات جمة. بل إن الكتّاب الذين نشر المعهد كتبهم لهم أصدقاء يعملون فيه أو لجؤوا إليه بشكل ما، ومع ذلك فهي تنتظر في رفوف المعهد سنوات، ولا يراها أصحابها إلا حين يفقدون الأمل في رؤيتها مطبوعة بين دفتي كتاب. بل إن الأسوأ هو عدم استشارة المؤلفين في الطبع النهائي كما يسير الأمر في دور النشر النزيهة.

أما المعهد الملكي فلا تُطرح مشكلة الكلفة، فقد أعادوا مليارات الدراهم إلى خزينة الدولة كأن لا وجود لبرامج عمل تستحق تصريف تلك الأموال فيها. وإذا كان هناك مشكل في هذا الصدد، فالمعهد بصفته هيئة مهتمة بكل ما هو أمازيغي، مسؤول عن الكسل في ابتكار البرامج والأعمال التي تستحق نفقات المعهد.

ومع ذلك فإن آفاق الأدب الأمازيغي تصب في النوعية لا الكم. أشاهد نفرًا من الكتاب الأمازيغ يصرفون لقمة أطفالهم لنشر شعر رث ومجاميع قصصية رديئة، وأحيانًا رواية أو ما يشبه الرواية. إنه عمل نبيل من دون شك، لكن نشر الرداءة فيه ضياع للجهد والمال والوقت. على الكتاب أن يتريثوا قليلًا أمام أعمالهم تأملًا وتفحصًا، فهمنغواي يكتب روايته في ألف صفحة، لكن زمن التنقيح يحولها إلى رواية في حدود المئتين أو الثلاث مئة صفحة. وما لاحظته أن أغلب الكتاب الأمازيغ حينما يكتبون حرفًا واحدًا لا يرغبون في تغييره بآخر، كأنه أصبح بقدرة قادر أقدس المقدسات.

أرغب في رفع يدي محييًا أعمالًا جميلة من قبيل ما كتبه عياد ألحيان ومحمد أكوناض والحسن زهور والحسين بويعقوبي وغيرهم ممن لم أذكر أسماءهم، أو ممن لم أعرفهم أو لم تشأ ظروف الحياة أن أقرأ لهم. ومع ذلك ما زالت تطرح مسألة القيمة الإبداعية للعمل. فلو تأملنا نصوص الأسماء المذكورة قد نشير إلى مثالب من قبيل غياب الصراع في الرواية، أو توظيف اللغة الغارقة في الخطاب العادي، أو انحصار المضامين في الخطاب الأيديولوجي، أو تعثر البنية السردية وتناقض المعلومات وغير ذلك.

هذه العيوب نجدها عند أبرز كتاب الرواية العربية، أعني حنا مينه الذي كتب ما يزيد على الخمسين رواية، إنه روائي بارع، لكن القارئ الجيد يستطيع أن يظفر بزلات كثيرة لو تفحص بعضًا من رواياته بدقة. وهذا يخلو عند روائي آخر هو عبدالرحمن منيف الذي أثبت بجدارة مدى قدرته على

صياغة عالم روائي متماسك ومنسجم. عبدالرحمن منيف مثلًا يعمل بتقنية البطاقات، فكل شخصية لها بطاقة تحدد أوصافه وطباعه وأخلاقه ومسار حياته، وقِسْ على ذلك أي أمر يهم رواية من رواياته. هل يعرف الكتاب الأمازيغ تقنيات كتابة الرواية؟ عليهم أن يطلعوا إذن على ذلك، من دون شك سيكون ذلك مفيدًا. وإن عرفوا شيئًا عن ذلك فالأجدر بهم أن ينكبوا على قراءة الآخرين وسِيَرهم الفكرية، ففي ذلك ترياق وعلاج.

تأملات في المنجز النقدي

يطلق مصطلح «أفرن» في الأمازيغية على العملية التحليلية للنصوص الأدبية، أي على النقد الأدبي. واشتقاقه الدلالي يعود إلى عملية تنقية الحبوب مما يشوبها من الشوائب. وهنا تبدو الدلالة الاشتقاقية للنقد عند الأمازيغ مشابهة لنظيرتها عند العرب؛ ذلك أن النقد في أصله اللغوي عند العرب له دلالة التمييز بين الحقيقي والزائف من الدراهم، أو بين الممتلئ والفارغ من الجوز، وغير ذلك.

ويبدو أن اختيار مصطلح «أفرن»، من لدن النقاد الأمازيغ وواضعي المعاجم، يرجع إلى الرغبة في مطابقتها مع الدلالة اللغوية للنقد في اللغة العربية. وربما ينطبق ذلك أيضًا على اختيار مصطلح «تاسكلا»، المشتق من «أسكيل» الذي يعني الحرف، مقابلًا للأدب، ليكون اشتقاقه اللغوي مرتبطًا بمصطلح «littérature»، الذي يعود اشتقاقه إلى لفظة «lettre»، التي تعني الحرف أيضًا.

ومهما يكن من أمر، فإن النقد الأدبي الأمازيغي بدأ يعرف انتشارًا غير مسبوق، لأسباب متعددة، يعود بعضها إلى تغيير كثير من الباحثين لمسارهم في البحث، بعد أن تبين لهم أن الأدب الأمازيغي لا يختلف عن آداب الشعوب الأخرى في قيمته الفنية والجمالية والشعرية، ومن ثمة وجهوا اهتمامهم صوب الشعر الحديث، وجنسي القصة والرواية المستنبتين في حقل الأدب الأمازيغي. ويعود بعضها الآخر إلى التكتلات النقدية الأدبية للمهتمين التي تفرز مقالات نقدية لباحثين متعددين وتُجمع في الأغلب في كتاب قائم. وبصرف النظر عن الأجيال الشابة التي تكونت في الجامعة تكوينًا أمازيغيَّ المضمون والمحتوى، وكونت فئة مهمة من قراء الأدب والنقد الأمازيغيين، نشير إلى الانتعاش الثقافي والسياسي المرتبط بالقضية الأمازيغية منذ بداية هذا القرن، الذي يُحَيِّن الاهتمام بالثقافة الأمازيغية عامة، والنقد الأدبي الأمازيغي خاصة.

ونستطيع أن نميز بين أصناف ثلاثة من النقد الأدبي الأمازيغي حسب الوسيط اللغوي الذي يستعمله النقاد في كتاباتهم، ونعني النقد المكتوب باللغة العربية في الدرجة الأولى، والنقد المكتوب باللغة الفرنسية في الدرجة الثانية، والنقد المكتوب باللغة الأمازيغية في الدرجة الثالثة.

يهيمن النقد الأدبي المكتوب باللغة العربية على مجموع المنتوج النقدي باللغتين، الفرنسية والأمازيغية، ونذكر من أمثلته كتاب «شعرية السرد الأمازيغي» الذي خصصه محمد أقضاض لدراسة مجموعة من النصوص

السردية مثل «الخبز الحافي» و«الحمار الذهبي» وغيرهما. وكتاب «ملحمة ادهار أوباران أنشودة المقاومة» لمحمد الولي ومحمد أقضاض. وكتاب «النار والأثر» لرشيد الحاحي. وكتاب «الرمزية في الشعر الأمازيغي، أيت مرغاد نموذجًا» لعلي شرويط، وغيرها. والجدير بالذكر أن الجامعات المغربية أنتجت عددًا كثيرًا من الدراسات النقدية المتعلقة بالأدب الأمازيغي، لا ينقصها سوى الطبع، وأنتج المعهد عددًا منها، أرادها أن تظل حبيسة رفوف النسيان.

ويهيمن في الدرجة الثانية النقد المكتوب باللغة الفرنسية، ومن أمثلته عدد كثير من الدراسات التي أنجزت في المرحلة الاستعمارية، ومنها دراسة «أونري باسي» الموسومة بـ«مقالات في الأدب الأمازيغي» التي خصصها لدراسة الجنس الشعري. وكتاب «الأدب الأمازيغي» لـ«كالوند بيرني»، وغيرهما كثير. وهناك الدراسات التي كتبها الأمازيغ باللغة الفرنسية، ومنها دراسة عبدالله بونفور التي وسمها بـ«مدخل إلى الأدب الأمازيغي». ودراسة باسو حمري وعنوانها: «شعر أمازيغ الأطلس المتوسط، مقاربة تعددية». ومن المهم الإشارة إلى أن الجامعات الفرنسية بدورها تحتوي على نصوص قيمة لم يكتب لها أن ترى النور بعد.

ويحظى النقد الأدبي المكتوب باللغة الأمازيغية بانتشار أقل، من نظيره المكتوب باللغتين الأخريين، لأسباب معروفة متعلقة بعملية الإقصاء اللغوي والتهميش الثقافي اللذين تعرضت لهما الأمازيغية منذ بداية

الاستقلال حتى حدود اللحظة الراهنة التي ما زالت تُغيِّب فيها معالم الوجود الرمزي الأمازيغي من وسائط التواصل المجتمعي بمختلف أشكاله. ونذكر من أمثلة ما كتب من نقد في هذا الصدد كتاب «الحيوان في الحكايات والأمثال الأمازيغية» لصاحبه رشيد حسين. و«الطريق إلى الشعر» لمحمد شاشا، وغيرهما. وهناك أيضا عدد من النصوص المقالية المتفرقة والمبثوثة بين تضاعيف المجلات والكتب الجماعية.

هذه لمحة خاطفة عن النقد الأدبي الأمازيغي لا يسمح المجال لرصد تجلياته كافة، وذكر ببليوغرافيا وافية عنه. ولعل الفائدة تكون في التنبيه إليه، والترغيب في نبشه وتعرُّف تفاصيله ودقائقه، على أمل توافر منابر متخصصة في النقد الأدبي الأمازيغي لنشر دراسات أكاديمية مطولة ومحدِقة بجميع جوانب الموضوع.

المنجز الأدبي.. سمات تعبيرية

يعد الأدب الوجهَ العاكس لصورة الشعوب في مرآة التراث الإنساني؛ إذ لا يستقيم وجودها الحضاري إلا به، ولا يمكن لها أن ترتقي مراتب الحضارة من دونه. إنه يشكل معالم الثقافة وركائزها، ويكوّن عناصر الذات الإنسانية وشمائلها، لهذا تجد عند كل شعب من شعوب الأرض زادًا منه يؤثث به وجوده الرمزي، بل تجد بعضها يتمسك به تمسُّك التائه في القفار بجرعة ماء؛ إذ يصبح الأدب بذلك آخر جزء صامد من درع أهلكته أحسمة العولمة الماقتة لكل أشكال الخصوصية والتفرد.

ليس الأدب إذن، مكونًا من مكونات الممارسة الخطابية التي يمكن الاستغناء عنها، فهو يحفظ خصوصية الشعوب، تمامًا مثل اللغة التي عدَّها كثيرون التوأم الروحي للوجود، أي وجود الشعب من عدمه. ومن ثمة، فالأدب هو الظل الملازم للغة، بوصف أن الأدب ذاته هو استعمال مخصوص للغة.

ولما كان الأدب سمةً مائزة بين سمات أخرى لخصوصية الشعوب، ولما كان حاجةً إنسانية ثاوية في دهاليز اللاشعور، تصدَّر أشكالَ التعبير الإنساني كافة من فلسفة وعلم النفس وتاريخ وأنثروبولوجيا، لهذا نجد في كل المناطق الأمازيغية قسطًا أدبيًا تعبر به عن حاجاتها التعبيرية.

ففي الريف مثلًا ظهرت أقلام أدبية جادة، كان أولاها سلام السمغيني الذي نشر أول ديوان بأمازيغية الريف وسَمَه بـ«ماتوشيد إيك رحريق إينو» (هل تشعرين بآلامي؟). ويجري الحديث الآن عن أقلام شابة تنفرد بالإبداع وفق الأشكال التعبيرية المستجدة في الأدب الأمازيغي من قصة ورواية مثل: محمد بوزكو «ثفري ن عونا» (مغارة عونا)، وسعيد بلغربي في «أسواض ثبريجن» (نظرات مبحوحة) و«اسفيدجت» (الفال)، وعائشة بوسنينة عن «تقسيسين ن الريف إينو» (قصص الريف)، وعائشة المراقي عن «ازرمان ن تادجست» (ضفائر الظلام)، والوليد ميمون «تيفريدجاس» (الخطاطيف).

وفي جنوب المغرب يعد محمد مستاوي القائد الأبرز للحركة الأدبية، الشعرية منها خاصة، بإصداره خمسة دواوين هي: «إسكراف» (القيود)، و«تاضصا ديمطاون» (الضحك والبكاء)، و«أسايس» (ساحة الطرب)، و«تضانكوين» (الموجات)، و«مازاتنيت» (ماذا قلت إذن؟). ومن حيث القيمة الأدبية، تظهر نصوص الراحل علي صدقي أزايكو في صدارة النصوص الشعرية ذات الثقل والأهمية الأدبية، لأسباب قد يعود بعضها إلى أثر صورة الشاعر في الوعي الأمازيغي، تلك الصورة التي تضم صفة

المعتقل والمؤرخ والشاعر بين صفات أخرى كثيرة. ومن إبداعاته الشعرية ديوانان هما: «تيميتار»، و«إيزمولن». ويضاف لهذين الاسمين الشعريين أعلام السرد الروائي والقصصي مثل: محمد أكوناض والحسن زهور، إضافة إلى أسماء أخرى كثيرة.

وفي الأطلس المتوسط، وعلى الرغم من أنه يعرف ركودًا على مستوى النشر إذا قارنا وضعيته الثقافية بالأطلس الكبير والجنوب، فإنه يتوافر على أقلام جادة ما زالت تعبّد طريق الإبداع رغمًا عن منعرجاته الوعرة، منها: عمر الطاوس الذي نشر ديوانًا شعريًا وسَمَه بـ«إيجديكن ن إكنا» (ورود السماء)، وحداشي أحمد الذي نشر رواية عنوانها: «ميميس ن إفستي د أوال» (الكلام ابن الصمت).

أما الأدب الأمازيغي بالجزائر فقد عرف طفرة كبيرة، وتمكن بدوره من الانتقال من المستوى الشفوي إلى المستوى المكتوب، وانخرط أيضًا في تجريب الأشكال السردية والطارئة على الأدب الأمازيغي من قبيل الرواية والقصة القصيرة والقصة القصيرة جدًّا، ونجد من رواده أسماء لامعة من قبيل مولود معمري وبلقاسم إيحيجاتن وسي محند أومحند ولونيس أيت منقلات.

كان هذا تقديمًا مبسطًا عن الأدب الأمازيغي الحديث وأعلامه، هؤلاء الأعلام الذين ما زالوا يجترحون جمال الكلمة من موروث أدبي كان سيزول لولا انخراط جيل من المؤسسين للحركة الثقافية الأمازيغية في بلدان شمال إفريقيا في العمل الثقافي.

الشعر بين الريادة والارتداد

قليلًا ما نجد كتابات نقديةً تطرح تساؤلات حول ماهية الشعر الأمازيغي، ليس لأنها مشغولة بالمعاني والمضامين وكشف الأبعاد الرمزية في هذا النص أو ذاك فحسب، بل لأن السؤال حول أدبية الأدب، أو شعرية الشعر، لم يصبح بعد هاجسَ الراهنِ النقدي. وخلافًا لعدِّ بعض الباحثين هذا الاستشكالَ غير ذي جدوى، نعدّ راهنيته أكثر إلحاحًا -عكس شعرية الرواية أو القصة أو المسرح- نظرًا لوجود تراكم شعري ممتد وطويل يستطيع المبدع المتح منه وتوظيفه شعريًا.

ولكن، هل يكفي أن يكتب أحدهم كلامًا يضمه بين دفتي كتاب ليستحق اسم ديوان، فنطلق عليه تبعًا لذلك شعرًا؟ هل انضبط الشعراء لمعايير الشعرية القديمة الصوتية والدلالية، أم تمردوا عليها؟ ما سر شهرة بعض الشعراء وحضورهم في الملتقيات الشعرية مع عدم انتشار دواوينهم على مستوى المقروئية؟ هل لذلك علاقة بغياب القراءة عند

الأمازيغ كما عند العرب، أم أن الشعر ينأى بنفسه إلى الهامش القرائي كما عند الغربيين أنفسهم؟

لا يختلف واقع الشعر الأمازيغي القديم عن واقعه عند الأمم الأخرى من حيث استثمارُه لكل الإمكانات الجمالية المتاحة من صوت (وزن وقافية ورويّ وجناس وتصريع...)، ودلالة (الانزياح بأنواعه المختلفة)، وتركيب (القلب المكاني)، وانقطاع، وتناص، وغير ذلك. وقد حوفظ على هذه المقومات الجمالية في منجزي علي صدقي أزايكو ومحمد مستاوي الشعريين، وهما اللذان ينتميان إلى جيل الحداثة الشعرية.

وقد أفلح علي صدقي أزايكو في تحديث الشعر الأمازيغي من داخل الوزن حين توجه إلى عنصر الدلالة وأحدث فيه ثورة لم يُسبق إليها، فحبك لغة شعرية جديدة تحمل على وجهها سمات من أثر الجهود، تَميزه من معظم المنجز الشعري المتوافر. وفي مقابل هذا الفتح الشعري، تسارع الجيل الجديد من الشعراء، منقادين بالتعدد الأنواعي في الشعر الغربي والعربي، إلى تجريب الأشكال الشعرية الجديدة من دون أن يوفوا الشعر الصوت-دلالي ما يستحق.

وقد كان من الضروري استكمال مسار أزايكو الشعري، وشحنه كميًا وكيفيًا، حتى تُنهك كل إمكاناته الجمالية. غير أن طائفة الشعراء الجدد، وأغلبيتهم من الشباب المتحمس، خرقوا مراحل الإبداع الشعري حين انهمكوا في كتابة شعر خالٍ من الصوت، رافعين شعار انزياح الدلالة

«المزعوم»؛ خالٍ من الصوت لأنهم لم يجربوا كتابة شعر صوتي كما فعل أغلب الشعراء العرب الذين كان أجود شعرهم موزونًا. وخالٍ من الدلالة لأن خرقه لمستويات الدلالة الطبيعية أفضى إلى هذيانات واستيهامات خالية من الشعرية.

ولا يختلف هذا القفز الإبداعي عن ولوج العرب لقصيدة النثر حتى قبل أن تنفد إمكانات قصيدة التفعيلة (الشعر الحر كما تسميه نازك الملائكة) الجمالية، لكن هذا القفز كانت له أسبابه ودواعيه الملحّة لأن نازك ما زالت تحنط في قواعدها للشعر الحر ضوابط الخليل الصارمة. لهذا فالعرب الذين انتقلوا إلى قصيدة النثر والشعر المنثور والشعر المرسل لم يفعلوا إلا بعد إنهاك صوتية الشعر إنهاكًا، كما أن الحفاظ على الوزن مدعاة للسخرية في مرحلة لم يعد فيها جمهور الشعر العربي يتذوق الوزن ويميزه، بل إن بعض الشعراء والنقاد أنفسهما لا يتقن الوزن الشعري، وخير دليل على ذلك أن النقاد كانوا قد صنفوا قصيدة «هذا هو اسمي» لأدونيس ضمن قصيدة النثر، فيما صرح الشاعر بعد ذلك أن القصيدة كلها موزونة.

إن شعر محمد وكَرار مثلًا ليس مشكوكًا في شعريته رغم تخليه عن الوزن، وما يبرر ذلك هو نظرتنا لماهية الأدب من نافذة التلقي؛ فقد استحسن الناس شعره بغض النظر عما يمكن أن يرسمه الصراف من معالم للدرهم، أو يحده الناقد من حدود للأدب. وقد ذهب بنا التفكير الطويل في حالة محمد وكرار إلى استحضار حضوره في الإلقاء الشعري، إذ بدا لنا أن جودة

إلقائه الشعري حضنت له مقبولية لدى كثيرين، مع ما يراوحنا من شك حين اقتصار الأمر على المكتوب من دون المسموع. إن شعر وكرار من دون انزياح صوتي أو تركيبي، ويحتفي بالانزياح الدلالي أكثر، وعلى ما يسميه بالإيقاع الداخلي. وتلزم الإشارة إلى أن الانتشار ليس معيارًا دائمًا للشعرية، فبعض الشعر قليل الانتشار مع شعريته، وبعضه رديء رغم ذيوع صيته.

إن التخلي عن الوزن في الوقت الراهن مجازفة وارتداد شعريان ليس هناك ما يستدعيه؛ فإذا كان عرب الحداثة لا يقيسون شعرية الشعر على كونه موزونًا أو غير موزون، فإن الحالة في الشعر الأمازيغي تختلف، فأي عارف باللغة الأمازيغية يعرف أيضًا بحورها، «سيدي حمو» و«أحوزي» منها على الأقل؛ لأن الغناء نفسه أحكم إيقاعهما إحكامًا صارمًا. بل إن بين الأمازيغ عددًا كبيرًا من الشعراء وغير الشعراء الذين يستطيعون إنتاج أبيات شعرية جميلة مع احترامها للوزن. وأكاد أتخيل الإنتاج الشعري عند العرب القدامى من خلال هذه السهولة التي تطبع إنتاج الأمازيغ للشعر. لهذا قلت: إنها مجازفة وارتداد، ولم أستعمل صفات أخرى.

وقد أفضت هذه المجازفة إلى تسريب شعر رديء من دهليز تبعثرت فيه الأحكام والمعايير، بعد أن استسهل رواده مجابهة الشعر فتحطمت بهم القوارب وتقادم العتاد قبل الرسو على شاطئ القرض من دون استئذان. ولعل من تَعِلّات انتشار هذا الضرب من الشعر المعتل، هو غياب مؤسسات النشر على وجه التحديد؛ ذلك أن دور النشر التي تقرأ الأعمال

الأدبية وتتأكد من جودتها -رغم نسبية هذا المعيار- ليست متوافرة إلا فيما ندر. فأغلب ما نشر من شعر أمازيغي كان على نفقة الشعراء، ولا وجود لمحكَم على أحقيته للنشر من عدمها سوى قدرة هذا الشاعر أو ذلك على تحمل وجع النشر. وقد قيل لي: إن كثيرين ينشرون دواوين شعريةً، لأن هناك من يعدهم بالحصول على الجائزة السنوية التي يمنحها المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية حتى قبل نشر الديوان؛ لهذا تراهم يهرولون إلى المطبعات وينشرون الرداءات من دون حسيب أو رقيب.

كان يجب، بوصف أن الأمازيغ لم يعرفوا من الأدب حق المعرفة إلا الشعر، أن يكتب هذا الجيل الجديد شعرًا حقيقيًا، يستغل كل الإمكانيات الجمالية المتاحة، فإذا بنا نصدم بنصوص نشك في انتمائها إلى حقل النصوص، بله حقل الشعر ذي الأرض الملغومة. أظن أنه لم ينضج الشعر الأمازيغي الموزون بعد، خصوصًا الشعر المكتوب الذي يتيح للباحث مادة للتحليل والتفكيك؛ لكي نتمرد عليه تذرعًا بولوج الحداثة الشعرية.

لسنا ندعي أبدًا أن جوهر الشعر كامن في الصوت، كما لا ندعي كمونه في الدلالة؛ فكثير من الشعر احترم كل شروط الإبداع الصوتي، لكنه لا يرقى إلى مستوى التأثير الجمالي. لنتذكر فقط أن مهيار الديلمي كتب ما يزيد على اثنين وعشرين ألف بيت، احترم فيها شروط الشعرية القديمة، وهذا العدد يوازي المنتوج الشعري لخمسة شعراء قدماء أو ستة معروفين بجودة شعرهم، لكن هل أفلح هذا الكم الشعري الكبير، الذي تتوافر فيه عناصر

الشعرية كاملة، في تبوئه المكانة الشعرية اللائقة؟ قط. ففي ديوان زهير بن أبي سلمى لا نجد سوى تسع مئة بيت، ومع ذلك اعترف له القدماء والمحدثون بشعريته المتميزة من الديلمي وغيره. التخييل إذن، وحسن التمثيل والإخراج، يبهران التلقي الانفعالي. لكن البساتين نفسها تحتاج إلى شذب وتزيين وتقليم حتى يروق للناس الجلوس إليها ومناجاتها.

إن البحث في شعرية النص في نظري هو تنقيب عن سر التأثير الانفعالي الدلالي، والتأثير الجمالي الصوتي، وما يحدثانه في النفس. وفي حال عدم تأثيره، وإن كان شعرًا منزاحًا في الصوت والدلالة، فلا حاجة للبحث عن جوهر سلعة مهترئة لا تصلح للاستعمال إلا إذا استخدمها فقراء الجمال والإمتاع، مثل المؤرخ، والأنثروبولوجي، وعالم الاجتماع، وغيرهم. لكن منظرَ الأدب لن تعنيه في شيء.

إن استعمال الإمكانات الشعرية المختلفة (الصوت والدلالة والتركيب) يمكن الشعر من التأثير الصوتي حين تكون الدلالة غير مؤثرة، ويتيح له إمكانية التأثير الدلالي حين يعجز الصوت عن التأثير، ويمكن في آخر المطاف أن يمارس التأثيرين معًا، فيَصل أوج الشعرية وذروتَها. وإنما وجه التفاضل بين هذا النص وذاك، بين هذه القصيدة وتلك، من قبيل ما قلنا.

لكل ذلك اعتبرت دائمًا من أعمق أفكار السريالي أندريه برتون قولَه: «إن كان الشعر هو كتابة حكاية لا متجانسة وبلا خاتمة وتسطير صيحات

ثورية وكتابة جمل من غير تتمات فمن لا يقدر إذن أن يكون شاعرًا». إن احترام ماهية الشعر، الصوتية منها خاصة، هو احترام للمنزع الإنساني/ العالمي في الحياة. هو تقدير للجمال الذي يحيط كل شيء؛ فنحن إذ ذاك نغرم بقصيدة لرامبو من دون أن نتقن اللغة الفرنسية، ولا نستطيع طبعًا الاقتراب من حقل بلزاك لعدم امتلاكنا لمفاتيحه الدلالية. فهلّا كف الشعر الأمازيغي عن أن يكون لا إنسانيًا!

شعرية المنافرة
في شعر علي صدقي أزايكو

انشغل الشعريون في أبحاثهم المختلفة، منذ أرسطو حتى اليوم، بالقوانين والضوابط المتحكمة في إنتاج الجمال. وعلى اختلاف تصوراتهم حول طبيعة هذه الضوابط وكيفية اشتغالها، يجمعون على أن ثمة سرًّا حرونًا على التحديد والتصنيف؛ لأنهم مقتنعون بأن ما قدموه من دراسات لا يسعف في ضبط أشكال ورود الجمال كافة، فضلًا عن اقتناعهم بقصورها ما دامت تأخذ عينات شعرية من لغة واحدة أو لغتين فقط.

لهذا نجد أن الشعر الذي أنتجه الأمازيغ بلغتهم، وهو شعر مغمور، لم يستفد من اهتمام الشعريين الغربيين أو العرب، أو الأمازيغ أنفسهم، وهو ما قد يشكل نقطة ضعف لشعرية الشعر (شعرية عالمية إذا شئنا) ما دام يسقط من الاعتبار خصائص الشعر الأمازيغي أو الكردي أو غيرهما من إنتاجات الشعوب ذات الأقلية العددية، أو القليلة الاستعراب والفرنسة، وغير ذلك.

وفي هذا الإطار العام تدخل هذه الدراسة، لعلها تسهم في إماطة اللثام عن ملامح شعرية الشعر الأمازيغي، وتقترح تصورًا لمقاربة الشعرية الأمازيغية، علمًا أن هذه الدراسة تهتم بالجانب الدلالي فحسب، من دون جوانب أخرى لها حظ وافر في الأبحاث الشعرية، من قبيل الصوت، والتركيب، والانقطاع، والتناص، وغيرها. ولما كان هذا الشعر الأمازيغي من مغمور الشعر والآداب، فقد ارتأينا ضرورة أن نضع عتبات للقراءة، نوضح فيها المقصود بكل كلمة من كلمات العنوان.

عتبات القراءة الشعرية

من نافلة القول: إن الشعرية هي شعريات مختلفة، ويرجع هذا الاختلاف إلى تعدد الشعريين واختلاف تصوراتهم بخصوص ماهية الأدب. فمن جانب، هناك من يعد الشعرية مبحثًا في الأجناس والأنواع والأنماط الشعرية أو الأدبية، وهناك من يسند لها مهمة الكشف عن القوانين التي تشكل الأدب. ومن جانب ثانٍ، هناك من يعدُّها شاملة الأجناس الأدبية كافة، في حين يعدها آخرون خاصة بالشعر أو بالوظيفة الشعرية. ومن جانب ثالث، يدمجها بعض الباحثين ضمن اللسانيات بوصفها فرعًا من فروعها، ويعدها بعض آخر مبحثًا مستقلًا له قواعده وضوابطه الخاصة.

يقول مثلًا تزفيتان تودوروف معرِّفًا الشعرية: «الشعرية تتحدد من حيث هي علم بالأدب»[1]. فالشعرية علم من جانب، وهي خاصة بالأدب من جانب آخر[2]. ويسير بيلمون Belmont في الاتجاه نفسه، حيث حدد الشعرية في «الميكانيزمات التي سمحت بإبداع الحكايات»[3]. والمقصود هو مجموع القوانين الضابطة للإبداع.

غير أن رومان ياكبسون يذهب خلاف ذلك حين قال: «يمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا وفي الشعر على وجه الخصوص»[4]. ويثير هذا التعريف ثلاث مسائل؛ المسألة الأولى هي أنه يربط الشعرية باللسانيات. والمسألة الثانية هي أن الشعرية لا تدرس الشعر، بل الوظيفة الشعرية، وهذا ما جعل كثيرًا من النقاد يحسبون عليه إحلاله الوظيفة الشعرية محل الشعر. والمسألة الثالثة هي أنها تدرس الوظيفة الشعرية حيثما وُجدت، سواء وجدت في الشعر أو الرواية أو المسرح أو حتى اللغة العادية أو غير ذلك.

(١) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.٢، ١٩٩٠م، ص. ٨٤.

(٢) هناك تصور لا يقصر الشعرية على جنس أدبي دون آخر، أو على الأدب برمته، بل يذهب إلى أن الشعرية كامنة في الطبيعة والفنون وكل ما يثير الجمال. ويمثل هذا التصور ميخائيل دوفران في كتابه: «الشعريّ» (لاحظ صيغة التذكير في عنوان الكتاب).

(٣) محمد أقضاض: شعرية السرد الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، الرباط، د. ط، ٢٠٠٧م، ص. ٢٤.

(٤) رومان ياكبسون. قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.١، ١٩٨٨م، ص. ٧٨.

ويختلف تصور ياكبسون أيضًا عن تصور جون كوهن الذي عرف الشعرية في قوله: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[1]. ويضيف في كتابه «اللغة العليا» قائلًا: «الشعر قوة ثانية للغة، وطاقة سحر وافتتان، وموضوع «الشعرية» هو الكشف عن أسرارها»[2]. إن الشعرية لدى جون كوهن مخصوصة بالشعر دون غيره. وموضوعها هو الكشف عن أسرار لغة الشعر. غير أن مفهوم الشعر يختلف عند جون كوهن عن مفهومه التقليدي؛ إذ هو الأثر الجمالي الذي ينتج عن أي شيء إضافة إلى ذلك الكلام المنظوم الذي يحتفي بالانحرافات. لهذا يلتقي هذا التصور مع نظيره عند ميخائيل دوفران، ويختلفان في أن الأول لم يفرد لتصوره الجديد للشعر حيزًا نظريًا أو تطبيقيًا، في حين سعى الأخير إلى تنزيل أفكاره حول الشعرية في كتابه «الشعري».

ومهما يكن من أمر، فالشعرية سواء كانت مخصوصة بأحد الأجناس الأدبية، أو بالأدب عامة، أو بالفنون كلها، تسعى إلى هدف واحد، هو ضبط القوانين التي ينتج بواسطتها الجمال.

(١) جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.١، ١٩٨٦م، ص.٩.

(٢) جون كوين: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط.٤، ٢٠٠٠م، ص.٢٥٩.

المنافرة

اخترنا مصطلح المنافرة عوضًا عن مصطلحات أخرى من قبيل الانزياح، والانحراف، والعدول، والخرق، وغيرها؛ لأننا نظن أنها لا تؤدي المعنى الدلالي الذي يَسِم عالم علي صدقي أزايكو الشعريّ، رغم أنها تلتقيه في كثير من المواضع. ونعني بالمنافرة كل علاقة غير سليمة من حيث الدلالة بين عناصر الجملة الواحدة، أو المقطع الشعري الواحد.

فالمنافرة تلتقي الاستعارة حين نتحدث عن التنافر الدلالي بين كلمتين. وتلتقي الانزياح حين يكون محصورًا في الانزياح الدلالي، دون التركيبي والصوتي. وتتعالق بالانحراف والخرق من حيث الدلالة على الخروج عن اللغة العادية والتمرد عليها. وقد نجدها عند باحثين آخرين رديفة للانحوية.

وقد عبر أدونيس عن المنافرة داخل الشعر بوصفه فعل خلخلة، حين «يقيم علاقات غير معهودة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والشيء، وبين الإنسان والعالم، فيشوش «المعنى» و«اللفظ» معًا، ويشوش المفهوم الموروث الشفوي، للشعر ذاته»[1]. فماهية الشعر متشكلة من التنافر والفوضى والتشويش، وهي الخصائص التي تجعله متميزًا من أصناف أخرى من التعبير اللفظي. لهذا عدّ الباحث أن «سر الشعرية هو أن تظل دائمًا كلامًا ضد الكلام؛ لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي

(١) أدونيس: الشعرية العربية، ص.٥٢.

تراها في ضوء جديد. اللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها منفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر»[1]. هكذا يحتفي الشعر بالتناقضات والانحرافات، أو ما سميناه نحن بالمنافرة، لأنها من صلبه، إذ حين يخلو منها يصبح كلامًا عاديًّا مثله مثل التشكيلات اللفظية المختلفة.

لهذا يستضيف العالم الشعري انزياحات الدلالة المختلفة نتيجة حاجته لها، وبخاصة الاستعارة التي تتموقع في الدرجة العليا من درجات الانزياح. يقول محمد خطابي: «في جميع أنواع الخطاب يظل الشعر أشدها اعتمادًا على تشغيل آلة الاستعارة لمقاصد عدة يتصل بعضها بما هو جمالي وبعضها بضرورة الخلق التي يتطلبها الشعر ويفترضها (حرية التصرف في اللغة). إن القصيدة تتمتع بذاتها كما تُمتِّع القارئ، ولتحقيق ذلك لا مناص من استثمار كل الإمكانيات التي توفرها اللغة»[2]. فالاستعارة شكل من أشكال المنافرة الأكثر توظيفًا في الشعر، مقارنة مع أجناس الأدب الأخرى. ولعل ميزان المفاضلة بين شعر وآخر هو مدى تشغيله لآليات المنافرة، دون أن يسقط في اللامعقول.

وقد أشار تزفيتان تودوروف إلى التصور ذاته حين قال: «لا توجد الاستعارة بغية الزيادة في كثافة النص الدلالية، بل لأنها تدخل في ترسانة

(١) المرجع نفسه، ص.٧٨.

(٢) محمد خطابي: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.٢، ٢٠٠٦م، ص.٢٢٧.

المحسنات الشعرية، ولأن النص إذ يعتمدها، فإنه يدل على انتمائه إلى الأدب أو إلى أحد أقسامه فقط، وقد فرضتها حاجة الشعراء الفرسان إلى الارتجال، وبالتالي إلى الاغتراف من معين الصيغ الجاهزة»[1]. تبعًا لذلك تظهر ماهية الشعر في تشغيله للمنافرة، بوصفها من المحسنات الشعرية أولًا، وبحاجة الشعر إليها لتكوين ذاته الفريدة وبنائها ثانيًا. ومن ثمة يغدو كل شعر خالٍ من المنافرة محض كلام منظوم ينزاح في الصوت دون الدلالة، أو كلام منثور لا ينزاح لا في الصوت ولا في الدلالة.

الشعر الأمازيغي

إن الأمازيغ لم يدركوا على امتداد تاريخهم أهمية توثيق ثقافتهم؛ لذلك غيب التاريخ عددًا هائلًا من النصوص حالت شروط الإنتاج والتلقي المطبوعة بالشفوية دون استمرارها في الوجود، ما عدا النزر اليسيرَ مما استطاع بعض الباحثين تدوينه بعد مرور زمن طويل على نقل الألسن لها. ولو شئنا الحديث عن النصوص الشعرية الأولى التي طبعت ونشرت، فسنجد أن محمد مستاوي كان أول من نشر، على الأقل في لهجة تاشلحيت، ديوانًا سماه بـ«إسكراف» (القيود) (١٩٧٦م). وعلى الرغم من حداثة علاقة الأمازيغ بالشعر المكتوب، فإنه لقي احتفاءً جيدًا يؤكده طبع هذا الديوان مرتين بعد طبعته الأولى.

(١) تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص.٤٢.

وبعد ديوان «إسكراف» نشر محمد مستاوي أيضًا ديوانًا جديدًا بعنوان: «تاضصا د ءيمطاون (الضحك والبكاء)» عام ١٩٧٩م. ولم يُقْدم أحد على نشر أي ديوان إلا بعد سبع سنوات! أي عام ١٩٨٦م، حينما نشر حسن إدبلقاسم ديوان «تاسليت ن ءونزار». وبعد ذلك بعامين، نُشر ديوانان هما: «ءاسايس (المرقص)»، و«تيميتار (علامات)»؛ الأول منهما لم يكتبه سوى محمد مستاوي نفسِه، أما الآخر فهو لعلي صدقي أزايكو. وفي عام ١٩٨٩م أصدر إبراهيم أخياط ديوان «تابرات (الرسالة)»، وبعده بعامين نشر حسن إدبلقاسم ديوانه الثاني الموسوم بـ«أسقسي (السؤال)».

ثلاثة من هؤلاء الشعراء ما زالوا أحياء يرزقون، وواحد منهم الأكثر تأثيرًا، شعريًا طبعًا، وُوري الثرى بعد تجربة حياتية مريرة كان الاعتقال أحد مظاهرها، أعني بهذا الكلام المرحوم علي صدقي أزايكو؛ فعلى الرغم من أن الرجل مُقِلٌّ من حيث الإنتاج، إذ لم يصدر ديوانه الثاني والأخير «ءيزمولن» إلا بعد سبعة أعوام من النضوب الشعري، أي عام ١٩٩٥م، إلا أن مكانته المعتبرة داخل فسيفساء الشعر المغربي المكتوب بالأمازيغية لا يجادل فيها أحد. والمفارقة التي بدت لنا ونحن نتأمل البدايات الأولى للإنتاج الشعري المكتوب، هي أن الشاعر مصطفى بيزران كان قد نشر قبل هذا التاريخ بكثير ديوانه الذي اختار له اسم «ءيفراون»، من دون أن يكون له تأثير يذكر، وهو الأمر الذي نفسره بضعف مشاركته في

التنوير السياسي الأمازيغي الذي لا نشك في دوره الكبير في ذيوع صوت المضطلعين به فكرًا وإبداعًا.

بعد هذه التجارب الشعرية المؤسِّسة توالت الإنتاجات الشعرية بعدد يستحيل على الحصر وإن كان محمد أسوس قد أحصى منها ثمانين ديوانًا. ومن ضمن الأسماء المعروفة في الساحة الشعرية نجد إبراهيم أوبلا، ومحمد وكرار، ومحمد أرجدال، وخديجة إيكان، ومحمد أوسوس، وعياد ألحيان، وغيرهم ممن لا يتسع المجال لذكرهم.

علي صدقي أزايكو

يعد علي صدقي أزايكو من كبار المثقفين الأمازيغ الذين قدموا إنجازات جمة، تتجلى في نضاله المستمر من خلال الجمعيات والكتابات والمحاضرات وغيرها. يذكر أن الرجل ولد عام ١٩٤٢م في قرية إكران تاونيغت بالأطلس الكبير غير بعيد من أولاد برحيل بإقليم تارودانت. درس المرحلة الابتدائية بقرية تافنكولت في مركز إيمنتانوت، وأكمل دراسته الثانوية بمدينة مراكش، ثم التحق بمدينة الرباط للدراسة في كلية الآداب والعلوم الإنسانية التابعة لجامعة محمد الخامس، حيث حصل على الإجازة في التاريخ عام ١٩٦٨م.

سافر أزايكو بعد ذلك إلى فرنسا لمتابعة دراسته بجامعة السوربون (١٩٧٠-١٩٧٢م) فدرس التاريخ الاجتماعي تحت إشراف جاك

بيرك، ونال عام ١٩٨٨م دبلوم الدراسات العليا في التاريخ بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. وقد مارس مهنة التعليم في أسلاك مختلفة، وبخاصة التعليم الجامعي الذي قضى فيه ما يناهر الثلاثين عامًا.

وقد خبر أزايكو تجربة السجن عندما نشر مقالًا بعنوان: «من أجل مفهوم حقيقي لثقافتنا الوطنية» للمرة الثانية في مجلة «أمازيغ»، بعد أن نشر سابقًا في مجلة «تيبدرين». وقد سجن مدة سنة، كأول سجين للقضية الأمازيغية في المغرب.

ألف علي صدقي أزايكو عددًا من الكتب، منها: «تاريخ المغرب أو التأويلات الممكنة»، و«الإسلام والأمازيغ»، و«رحلة الوافد، تقديم وتحقيق»، و«نماذج من أسماء الأعلام الجغرافية والبشرية المغربية». وله ديوانان شعريان، هما: «تيميتار»، و«ءيزمولن».

توفي بعد مرض مزمن يوم ١٠ سبتمبر ٢٠٠٤م، ودفن في مسقط رأسه قرب مدينة تارودانت(١).

شعرية المنافرة في قصيدة «إيزمولن»:

يقول علي صدقي أزايكو:

(١) أصدر المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية كتابًا في نعي علي صدقي أزايكو، صدر عام ٢٠٠٥م، بعنوان «الأستاذ علي صدقي أزايكو: الراحل الحاضر»، نسقه وقدم له الأستاذ محمد حماء، ويتضمن شهادات أصدقائه من المثقفين عن حياته وإنجازاته وغير ذلك.

نلّاخ – تيلاس ءيكوتن (ها نحن في ظلمات كثيرة)(١)

ءار – ءاسنت نزّاض (نطحن من أجلها)

ءاسطا ن – تيفاوين(٢) (حائك(٣) الأنوار)

فور قراءة هذا المقطع الشعري، يبدأ المتلقي في تشغيل آلياته المعرفية بدهشة المتمدن الذي فارق حياة الكسب الشخصي. فقد انتقى الشاعر كلمات تعود به إلى الزمن الغابر (الجميل) حيث تجتمع النساء أمام طفولته في مشهد أشبه بطقس احتفالي (يسمى في الأمازيغية «ءاسطا» «Tisserand») يكون مسرحًا لنسج الأغطية والأفرشة من صوف الخراف. فتوظيف العبارات الحاملة لثقافة عريقة والمعبرة عن البيئة البدوية تحمل وقعًا وتأثيرًا أزيد في الخطاب الشعري، فأثرها في نفوس المتلقين لا يقل عن أثر توظيف مختلف الصيغ البلاغية والانزياحية ذات السمة الشكلية. وقد أشار ميخائيل ريفاتير إلى دور هذه الصيغ أو العبارات القديمة في نشوء الإبداع الأدبي قائلًا: «إن تكوين التشكيلات الأكثر تكرارًا ينبغي أن يسند إلى مجموعة أوسع من التعويضات الممكنة:

(١) الترجمة إلى العربية من اقتراحي وليست مثبتة في الديوان.

(٢) علي صدقي أزايكو، ميزمولن، د. دار نشر، الرباط، ط.١، ١٩٩٥م، ص.٨٢.

(٣) تلزم الإشارة إلى أن الترجمة إلى العربية مموهة للمعنى الأصلي، وإن كانت أكثر شعرية، وسبب ذلك أن «حائك» مشتقة، ومن ثم إمكانية إسناد فعل الحياكة إلى الأنوار، وهو ما لم يتوافر في العبارة الأمزيغية. ولا بد من الانتباه إلى ذلك في أثناء ورود الكلمة في التحليل.

فبدل عناصر لها قوة توقعية أكبر، تستخدم عبارات غريبة عن واقع اللغة (ألفاظ جديدة- صيغ قديمة- ألفاظ مستعارة... وغيرها)»[1].

إن تكرار الكلمات والعبارات وتوارد الانزياحات بشكل مفرط يفقدها جاذبيتها الشعرية. وقد سبق لتيري إيجلتون أن تحدث عن الاستعارات التي تموت بحكم كثرة الاستعمال عادًّا أن العبارات الشعرية تفقد شعريتها كلما استعملت أكثر، فمجرد الاستعمال المتكرر للعبارات المجازية يسلبها ما كان لها من ألق وتأثير[2]. فالشعريّ في المقطع السابق يكمن في هذا الاستحضار المتوارد للكلمات التي تختفي من الاستعمال بدرجة انتشار التمدن (ءاسطا، ءار – نزاض)، وفي إعادة تحيين معانيها بإسنادها دلالات جديدة في سياق مشحون بالمنافرة، والبعد في آخر الأمر من العبارات والكلمات المكرورة والمبتذلة.

تتعالق مفردات هذا المقطع مشكلة منافرة دلالية على هذا الشكل:

تيلاس/ ءيكوتن (ظلمات / كثيرة)

ءار – (..) نزاض/ ءي- تيلاس (نطحن / للظلمات)

ءار – نزاض / ءاسطا (نطحن / الحائك)

ءاسطا / ن – تيفاوين (حائك / الأنوار)

(١) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط.١، ١٩٩٣م، ص.٧٢.

(٢) تيري إيجلتون: «ما الأدب»، ترجمة: محمد خطابي، مجلة علامات، ص.٥٧.

إن إسناد الكثرة للظلمات ليس سائرًا في المشترك اللغوي الأمازيغي، ذلك أن التعبير الذي يصلح بديلًا عن الكثرة هو الحلكة والدموسة. وليس هناك ما يمكن أن يفيده تعبير من قبيل «نطحن للظلمات» إلا في الطقوس الوثنية والأساطير. ولا يمكن أن ينطبق لفظ «طحن» على «حائك»؛ لأنه غير قابل للطحن. فضلًا عن ذلك، هل هناك «حائك» قد نسميه بـ«حائك»[1] الأنوار؟

لكن المتلقي لا يتوقف عند التنافر مسلمًا بغياب المعنى، بل يجمع المتفرق ويلم المتشظي للخروج بدلالة ما، ذلك أن من مظاهر الشعرية الدلالية في الشعر غياب المعنى في البنية السطحية، ومكابدة المشاقّ للوصول إليه. إن تحطيم الدلالة في الظاهر النصي يبني دلالة جديدة في العمق، وأميل إلى الاعتقاد بأن الدلالة الرحمية لهذا المقطع تكمن في التقابل الدلالي بين الظلمة (تيلاس) والنور (تيفاوين)؛ فالذات الشاعرة، الغارقة في ظلمات وقبح لا ينتهيان، تعاني الأمرّين للخروج منهما، نشدانًا للنور والجمال والصفاء. ولكن، هل هذه هي الدلالة الوحيدة؟ طبعًا لا. إن الشعر هو هذه السحابة التي تمر أمامنا، وخلفها سحابة وسحابة، في مسلسل دلالي من دون حصر.

وفي مكان آخر يقول علي صدقي أزايكو:

(١) لا تؤدي كلمة «حائك/ «اسطاء معنى اسم الفاعل بالشكل الذي وردت به في المقطع الشعري، وهي ليست مشتقة.

ءور كيخ ءاجيك، ءورت كيخ (لست وردًا، لست وردًا)
ءارا كاد كيخ نك (مجرد طرس أنا)
تيمغين غ – واكال، فسون (نبت من الأرض، وينع)
كرفن ءازمز د – ءوسان (مقيدًا الوقت والأيام)
ءا – ءور ءيزيكيز ءا – ءيفتو (لكي لا يمشي (الوقتُ) مغادرًا)
تون ءوطيبن ءامان (فينسى الطوب الماء)
رزن ءبوولا غ – ءيضرفان، (ومهشماً المحاريث على الثلوم)
نامز ءامودغ – ءوفوس[1] (فيما نحمل الزرع في اليد)

جدير بالإشارة أن كل سطرين شعريين من المقطع السابق يشكلان وحدة صوتية على شاكلة البيت الشعري في القصيدة العمودية عند الشعراء العرب القدامى، أو البيت Vers في الشعر الكلاسيكي عند الغربيين؛ وهو ما يعني أن قراءة شعر علي صدقي أزايكو يجب أن يراعى فيها تشابك الدلالة على المستوى العمودي؛ لأن السطر الشعري الأول قد يرتبط بالسطر الشعري الرابع ارتباطًا وثيقًا، إذ لا يشكل في حقيقة الأمر سوى المقطع الأخير من البيت الثاني وإن بعد منه بسطرين شعريين آخرين، أي أنهما يشكلان وحدة صوتية.

(١) علي صدقي أزايكو: «يزمولن، ص٩٠.

وإذا كان الأمر كذلك، فيجب النظر إلى المنافرة بوصفها آلية تشغل العلاقات الأفقية والعمودية معًا، من السطر الشعري الأول إلى السطر الشعري الأخير؛ لأن نظام تراتبية المعنى وخضوعه للحصر ضمن أبيات، كان ضمن الثورات الشعرية التي بنى بها الشعر الحديث شعريته.

تتشكل المنافرة في هذا المقطع على هذا الشكل:

ءور كيخ ءاجيك / ءورت كيخ (لست وردًا / لست وردًا)

ءوركيغ / ءاجيك (لست / وردًا)

ءارًا/ كيغ نك (طرس / أنا)

ءارا / ءيمغي غ - واكال (طرس / نبت من الأرض)

ءارا / كرفن أزمز (طرس / قيد الوقت)

ءارا / كرفن ءوسان (طرس / قيد الأيام)

ءازمز / ءور ءيزيكيز (الوقت / لا يمشي)

ءازمز / ءا - ءيفتو (الوقت / (لا) يذهب)

تون / ءوطيبن (ينسى / الطوب)

تون ءوطيبن / ءامان (ينسى الطوب / الماء)

ءارا / رزن ءيوولا (طرس / هشم المحاريث)

رزن ءيوولا غ - ءيضرفان / نامز ءامودغ - ءوفوس (وهشم المحاريث على الثلوم / نحمل الزرع في الأيدي)

حين نتأمل هذا الكم من التنافرات بين الكلمات وبين الجمل في هذا المقطع القصير، نلفي النص يجعل من المنافرة رصيده الأساسي لترسيخ شعريته؛ إذ لا وجود إلا لبضعة مفردات لا تدخل في علاقة منافرة مع مفردات أخرى. فالدلالة تتشتت وتتشظى في هذا التباعد الدلالي، والكلمات لا تحافظ على علاقة دلالية سليمة مع بعضها، وهي، فوق هذا -وذلك نتيجة للسابق- لا تعني ما كانت تعنيه، ولم تعد تسمي مسمياتها التي ألفناها في اللغة العادية.

ولا شك أن البعد من محاكاة الواقع العياني هو ما يَسِمُ التنافرات بالشعرية والجمال. يقول أدونيس: «يخرج المجاز الواقع من سياقه الأليف، فيما يُخرج الكلمات التي تتحدث عنه من سياقها الأليف، ويغير معناه فيما يغير معناها - مقيمًا، في ذلك، علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والواقع، مغيرًا صورة الكلام وصورة الواقع معًا»[1]. إن طبيعة الشعر تكمن في هذا التمرد على أنساق التأليف المعتادة، ورفع الكلمات من معنى تحتيّ إلى معنى فوقيّ، يحلق بالكلمات بعيدًا في آفاق اللاتحديد.

وقد عبر بشير تاوريريت عن المنافرة في النص الشعري الحديث في قوله: إن «الشاعر الحداثي تجده يحول الواقع المرئي إلى واقع شعري تتحول فيه الكلمة أو اللفظة إلى آدم جديد يسمي الأشياء تسميات جديدة»[2]. فتوظيف الكلمات داخل الشعر ينقل دلالاتها ويغيرها، فتتحول إلى أسماء

(١) أدونيس: الشعرية العربية، ص. ٧٥.

(٢) بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، دار رسلان، دمشق، ط. ١، ٢٠٠٨، ص. ٥٨.

لمسميات جديدة وغير مستقرة؛ فإذا كان الاسم يسمي دائمًا مسمى واحدًا في اللغة العادية، فإنه في الشعر قد يعني مسميات مختلفة داخل القصيدة نفسها، أو الديوان الواحد، أو الشعر ككل.

حينما نعود إلى حقل التنافرات، يتبين لنا أن رحمها يعود إلى لفظة «الطرس»، فأغلبها يرتبط بها بطريقة ما. ولما كان الطرس رمزًا للكتابة والاستمرارية والخلود، لامسنا وتر المعنى الغائب في كون الكتابة ممارسة مفتقدة في الثقافة الأمازيغية، وهو ما يعني الزوال والتلاشي في غياهب التاريخ المنسي. إن الكتابة هي التاريخ والإنسان، ومن دونها لا يمكن لنا الحديث عن التاريخ أو الحضارة؛ لأنها فعل توثيقي يحافظ على الأمجاد والإنجازات.

هذه المعاني جميعها نجدها في الكلمات والعبارات الآتية: الأرض (رمز للوجود والاستقرار)، قيد الوقت والأيام، ولا يمشي (الوقتُ) مغادرًا (رمز عن توثيق اللحظات التاريخية)، ينسى الطوب الماء (رمز النسيان، والقحط، والجفاف)، هشم المحاريث، نحمل الزرع في اليد (رمز الجدب، وفقدان الأرض). فقيمة الطرس تكمن في توثيق اللحظات التاريخية، لكي لا يفقد الإنسان الأمازيغي معالم وجوده وأرضَه وذاكرته. وكأني بالشاعر يقول: إن الأمازيغية ليست وردًا تتغنون به بكلمات تموت من فور خروجها من أفواهكم، بل هي كتابة (أو تحتاج إلى كتابة) حاضرة تحيا لتقاوم النسيان والغياب.

إن شعرية النص الشعري تتمظهر في التلقي، فلا وجود للشعرية إلا في لحظة تلقي النص الشعري، ولا وجود لاستجابة شعرية متأثرة بالنص،

إلا لحظة تشغيل العمليات الذهنية، حيث تنذهل الذات بالمنافرة والتشعب الدلاليين حين يتحول إلى معنى نثري مثل كل المعاني المطروحة في الطريق. إن شعرية النص الدلالية تكتمل حين تتعالق التنافرات في الذهن لتشكل تآلفات نثرية، فتتلذذ الذات باكتشافها لمتالية الغموض والوضوح كلما تقدم بها خيط الاستقبال الشعري.

يقول علي صدقي أزايكو أيضًا:

ءازمول نكّوسات خ – تاسا (ورثنا الجرح من)

ن – ويلّي زرينين (قلب الأجداد)

لّيغد نلول نسو تودرت (حين ولدنا وفرشنا الحياة)

غ – ءيدمارن جدرنين[1] (على صدور محترقة)[2]

ليس الشعر عند علي صدقي أزايكو محض لعب لغوي يتلذذ بصياغة تلويناته المختلفة فحسب، بل هو وسيلة الثورة والتمرد على الواقع الثقافي والسياسي واللغوي؛ فهو إذ يتخذ الشعرَ وسيلةً للتعبير عن انفعالاته العاطفية وأحاسيسه الوجدانية، يجعل منه أيضًا أداةً للتغيير المجتمعي، وزرعِ الحس النضالي لدى قرائه النموذجيين، والمحصورين في فئة المقتنعين

(١) علي صدقي أزايكو: ءيزمولن، ص.٩٥.

(٢) من اللازم أن نشير إلى أن النص باللغة الأمازيغية يتمتع بصفات دلالية وصوتية وتركيبية جيلة، يتعذر عكسها في الترجمة إلى العربية. وهذه طبيعة أغلب النصوص الشعرية المترجمة.

بأحقية الثقافة الأمازيغية في الوجود. وقد يكون جانب من ذلك ولاء لمنجزه الفكري والتاريخي[1]، الذي جره إلى غياهب السجون والطرد من العمل والحرمان من جواز السفر لمدة طويلة.

لن تظهر لنا شعرية المنافرة في هذا المقطع الشعري، إلا بعد تبيّن دلالاته الخبيئة عبر كشف تنافراته. لذلك نوضحها كالآتي:

ءازمول / نكّوسات

ءازمول نكّوسات / خ - تاسا

ءازمول / خ - تاسا

نلول / نتّو

نتّو / تودرت

نتّو / غ - ءيدمارن

ءيدمارن / جدرنين

تشير كلمة «الصدر» إلى الوجود الملموس، ومرحلة الولادة التي تبدأ بالشقاء والبكاء والجراح، في حين تدل كلمة «القلب» على الاستتار والعدم، أي المرحلة الجنينية أو الوجود الافتراضي في «اللوح المحفوظ» أو فيما

(١) أشرت سابقًا إلى أن علي صدقي أزايكو لا ينتج الشعر فحسب، بل له إنتاجات في مجال التاريخ، من ذلك كتابه: «المغرب أو التأويلات الممكنة»، ومقالات كثيرة، منها مقال «من أجل مفهوم حقيقي لثقافتنا الوطنية»، الذي سجن بسببه. كما أنه كان يشغل قيد حياته منصب أستاذ جامعي في شعبة التاريخ بجامعة محمد الخامس بالرباط.

تستلزمه العملية الجنسية. تأسيسًا على ذلك، يمكن تحويل هذا المقطع إلى نثر في العبارة الآتية: لقد ورثنا المآسي من أجدادنا، فقد أنجبونا لنجد الحياة مظلمة. وإذا كنا مما يفقد الشعر ما له من جمال هو نثر الشعر نفسه، فالأحرى بنا أن نتركه ليمارس لعبته المفضلة، لعبة المناورة على الدلالات العادية.

وقد أرجع قاسم المومني شعرية النص الشعري إلى سببي التشكيل والتأثير. يقول: «الشعرية تتولد لسببين هما: التشكيل والتأثير، بعبارة أكثر تفصيلًا فإن الشعرية تتحصل لأمرين: المعمار الفني للنص، ثم الأثر النفسي المصاحب له أو الناجم عنه. على المستوى الأول فإن للشعر معماره الفني الذي ينماز به مما ليس بشعر، ما يعني أن شعريته محصلة لتفاعل العناصر التي يتشكل منها هذا المعمار من لفظ ومعنى ونظم وأسلوب. وعلى المستوى الثاني فإن هناك تجليات عديدةً تشير إلى طبيعة الأثر النفسي الذي يصاحب التشكيل الشعري أو ينتج عنه، وهي تجليات سيارة في المنظومة النقدية العربية تعددت مسمياتها فكان منها «التعجيب» و«العجب» و«الاستغراب» و«الدهشة» و«الانبهار» و«الهزة» و«الأريحية» وكان منها ما قد عبر عنه الناقد القديم بـ«التخييل» ويراد به تحويل الواقع الحسي بالشعر إلى واقع شعري أو خيالي»[1]. غير أن الشعرية لا تظهر في نظرنا إلا لحظة التلقي، فمهما أعمل الشاعر من أساليب التشكيل فهي قد لا تؤدي إلى الإحساس بالشعرية، ومن ثمة يتعذر الحديث عن شعرية مرتبطة بالتشكيل

(١) قاسم المومني: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.١، ٢٠٠٢م، ص.٦.

ما دمنا غير متأكدين من الأثر الذي تخلفه شعرية التأثير.

ولعل من مظاهر شعرية التأثير في المقطع الشعري السابق عبارة «وراثة الجرح في القلب»، فربط الكلمات بهذا الشكل البالغ في الانزياح، الذي لا يخلو في الوقت نفسه من دلالة، يجعل القارئ ينتج دهشة جمالية في أثناء التلقي هي استغراب من هذه القدرة الخلاقة على تشكيل عالم جميل بواسطة الكلمات فقط. وحينما تضاف كلمة «الأجداد» إلى ما سبق، تبدأ الدهشة المعرفية في الحضور إلى عالم النص، فيوظف إمكانياته التاريخية كافة (لأن الأمر يرتبط بالأجداد) من أجل إدراك المعنى المستتر. وحالما يقرأ السطرين الأخيرين اللذين يشيران إلى الولادة وظلمة الحياة، تبدأ الدهشة النثرية في التشكل، حين يفهم القارئ قصد النص.

خلاصات

- غني عن البيان أن الشعر هو شعر من حيث استغلاله كل الإمكانات الدلالية، والصوتية، والتركيبية، وغيرها. لهذا فشعرية الشعر الأمازيغي تظل مبتورة في هذه الدراسة ما دامت تركز على الدلالة، فحسب، وعلى جانب منها فقط الذي هو المنافرة.

- تتشكل شعرية الشعر الأمازيغي، شعر علي صدقي أزايكو خاصة، من المنافرة، وبها يخلق ذاته المميزة، خلافًا للغة العادية التي تسعى إلى تأليف المتآلف.

- الشعر لا يهدف إلى تقديم المحتوى، بقدر ما يسعى إلى بناء عالم جديد، يكون أساسه الغموض والخفاء، وهو مما يشكل شعريته.

- يمكن الحديث عن شعرية خاصة، هي شعرية التلقي، فتُصنَّف أشكال التلقي باعتماد نماذج متفرقة من النصوص، مثل ما استخرجناه بخصوص الدهشة الجمالية، والدهشة المعرفية، والدهشة النثرية.

- يستغل علي صدقي أزايكو في شعريته موضوعة النضال من أجل الهوية الثقافية، بصفة أن قُراءه المفترضين هم تلك الفئة المهتمة بالأمازيغية ومشكلاتها.

- تتشكل شعرية علي صدقي أزايكو من تعالي الدلالات وخروجها عن مسمياتها العادية.

القص القصير:
تجاوبات الثقافي والسياسي

يعد الإقدام على ركوب سفينة الكتابة القصصية بالغ الخطورة إذا تعلق الأمر بأدب يخطو خطواته الأولى، ولغة لم يكتب لها أن تضبط أشكال كتابتها إملاءً وتركيبًا ونحوًا، فضلًا عن خلو التاريخ الأدبي من عماد سردي يتوكأ عليه الكاتب حينما يعتزم اعتلاء صهوة الكتابة، وهو ما يضعه في مواجهة مباشرة للتحديات والصعوبات.

ومن ثمة تغدو الكتابة الإبداعية باللغة الأمازيغية عسيرة يستحيل معها توطين تجارب قائمة ورصينة، وتبقى الجرأة على مشاكستها ومحاولة افتضاض أسرارها باستمرار السبيل الأوحد لمراكمة التجارب والخبرات التي تنتهي في آخر الأمر بتوطين أسلوب فني معتمد في الكتابة الأدبية.

وسنحاول في هذا المقال الوقوف على سمات السرد القصصي الحديث

عند الأمازيغ وموضوعاته وأساليبه، مقتصرين على خمسة نماذج أساسية هي: محمد كارحو، والحبيب الفقيه، وعبدالسلام أماخا، وعبدالله صبري، والحسن زهور.

محمد كارحو: إحياء اللغة وإحياء الاعتقادات

يمتح محمد كارحو موضوعات نصوصه القصصية من مجريات الحياة اليومية التقليدية. وتتميز عن نصوص مجايليه بتركيزها على ضخ دماء الحياة في التفاصيل الدقيقة لموجودات واعتقادات لم يعد لها وجود أو قل استعمالها في الآونة الأخيرة، ولذلك نلج عوالم سردية لا نعرف دقائقها تمامًا؛ لأنها تعكس تفاصيل الحياة اليومية كما عاشها الأجداد.

ففي قصة «ضفيرة الذهب»[1] المنشورة ضمن المجموعة القصصية الموسومة بـ«مر ولذيذ»[2] يحيي القاص محمد كارحو بعض التصورات والاعتقادات، فيجعلنا نحس بأننا نعيش زمنًا غير زمننا؛ ها هي الفتاة الصغيرة تشكو أباها قصر ضفائرها ويطلب منها أن تضع الجزء العلوي من طاحونة زيت الأركان[3] على ظهرها وتربطها به. ولما كبرت الفتاة أصرّ أبوها ألّا ينكحها غير ابن عمها لكي لا تتفرق دماؤه كما اعتقد، وعندما

(1) «Takyudt n wury»

(2) Mohamed Garhou : «Irzag yimim», Imprimerie Alaqlam- Agadir, 1 éd, 2010.

(٣) يسمى في الأمازيغية بـ«امغوغ».

تزوجت، عافت الحياة الزوجية ومجتها بسبب التقريع المستمر الذي تتعرض له من لدن حماتها، فعادت بسبب ذلك إلى بيت أهلها وهي حبلى.

مضت الأيام ورغبت في التخلص من طفلها؛ لأنها لم تعد راغبة في زوجها، فطلبت من نساء بيتها أن يساعدنها على ذلك من دون جدوى، لكنهن طلبن منها أن تتوجه إلى «لالا تكرامت»[1]، فأذعنت لطلبهن وتوجهت إلى المكان المعلوم، وصرخت فيه قائلةً: «أريد رسالة طلاقي، أريد رسالة طلاقي».

لكن زوجها الذي كان قريبًا من المكان وتعرف صوتها ردّ عليها قائلًا: إن ذلك مستحيل، فاعتقدت أن ذلك النداء هو نداء «لالا تكرامت»، فقررت أن تعود إلى بيت الزوجية وأنجبت ابنها. لكن هذا الابن لم يخط خطوته الأولى بعد مدة طويلة، فتوجهت به إلى مفترق طرق[2]، وربطت رجليه واختبأت في مكان قريب. وبعد مدة قصيرة، مر رجل بمحاذاته ففك وثاق رجليه ووضع في حجره ثمرًا.

إذا تأملنا أحداث هذه القصة سندرك أن أجدادنا كانوا يؤمنون بجدوى الانصياع للخرافات؛ لأنها، وإن كانت لا تحقق رغباتهم، فهي على الأقل توهمهم بذلك؛ لهذا تجدهم يذهبون إلى مكان دفن الأولياء، ويربطون ضفائر بناتهم بالجزء العلوي من طاحونة الأركان إن كانت

(١) من عادة الأمازيغ التوجه إلى أضرحة الأولياء حينما يمرضون أو تحل عليهم مشكلة ما.

(٢) من عادات الأمازيغ فعل ذلك للطفل الذي لم يستطع أن يمشي.

قصيرة، ويربطون رجلي أطفالهم في مفترق طرق إن عسر عليهم المشي، ويذهبون بهم للقاء الراعي إن كثر صراخهم.

ويوازي هذا الانخراط في إحياء المعتقدات القديمة[١] انخراط في إعادة مفردات لم تعد تستعمل إلا نادرًا. وبهذا يكون محمد كارحو قد سطر لنفسه هدفين هما: إحياء المعتقدات وإعادة اللغة الغائبة إلى الاستعمال.

وإن كان ما سبق بيانه لا يعكس غير شدة اهتمام القاص بإبراز معالم هويته في مختلف تجلياتها، فهو لم يحد عن ذلك في نصين قصصيين منشورين بعد ذلك بسنوات، أحدهما نشر بعد سنتين[٢]، أي عام ٢٠١٢م، ويتناول فيه موضوع الحنين إلى الأصول، والثاني بعد ثلاث سنوات[٣]، أي عام ٢٠١٣م، ويحكي فيه قصة راعٍ استطاع أن يغير قدره ويغير نظرة نساء القرية إليه اللواتي كن غير مكترثات به لأنه محض راعٍ، غير قدره عندما أصبح من كبار أهل القرية الذين يضرب له ألف حساب.

خلاصة القول: إن نصوص محمد كارحو تحاول خلق مساحة إبداعية تنأى بنفسها إلى أقاصي الخلق الأدبي دونما انحياز إلى الرغبة التأريخية والفعل النضالي الذي يهيمن على أغلب نصوص المبدعين الأمازيغ.

(١) تشهد الدراسات السوسيولوجية أن هذه المعتقدات على الرغم من قدمها فإن هنالك من الناس من يؤمن بها إلى الآن.

(٢) نعني قصة «Azawan n ill» المنشورة ضمن مجموعة قصصية لمجموعة من المؤلفين عنوانها «Imaddn d izmmuzzal» من منشورات رابطة تيرا عام ٢٠١٢م.

(٣) يتعلق الأمر بـ«Ka arsul ittgga akk» الذي نشر ضمن مجموعة قصصية لمجموعة من المؤلفين عنوانها: «Tayyuyin n tullisin»، من منشورات رابطة تيرا عام ٢٠١٣م.

الحبيب الفقيه والخبز المر

ثمة بياض وسواد. ثمة شجرة عملاقة أسقط خريف عمرها خضرة كانت لها ذات ربيع. ثمة حروف حزينة تلتحف السواد حداذًا، والتئام بعضها مع بعض لا يرسم سوى مرارة خبز في الخريف. هكذا يرسم القاص الحبيب الفقيه معالم المعنى من خلال الغلاف، لكي لا يفتح بابًا تلج منه مقاصد جديدة إلى مقاصده التي أرادها أن تكون مرآة للقسوة والمرارة.

تبدأ المجموعة القصصية «الخبز المر»[1] بقصة تحمل العنوان نفسه. ومن الفقرات الأولى يمهد السارد بقصة المغني المتجول «إيدر» الذي يعرف أهل القرية قصته؛ لقد عاد ذات يوم من «إغرم» ووجد أمه قد ماتت، وزوجته لم تعد مهتمة به بعد أن رزقت بمولود، وأن الحال لم تعد هي الحال، فشجرة الأركان أصبحت في حكم النسيان بعد تهافت «جِمال العرب» عليها.

مضى في الطرقات مهللًا بالغناء، مخلفًا وراءه بلدته التي يقول عنها السارد: إنها تائهة في آخر ركب التاريخ، ومُقسمًا بأغلظ الأيمان ألا يسعى طالبًا ريالات أهل البلدة الذين يلومونه على اتباعه طريق الهوى الذي لا ينفع في الآخرة.

(1) El Habib ELFAQIH : «Ayrum irzagn, Centre imprimerie- ait Melloul, 1 éd. 2011.

- يصل عدد صفحاتها إلى تسع وستين صفحة، وتتضمن ست قصص أطولها قصة «الخبز المر» التي يصل عدد صفحاتها إلى تسع وأربعين صفحة، وهذا الطول الذي يميزها من غيرها يطرح إشكالية تجنيسها كما طُرح بخصوص نصوص عربية من «قنديل أم هاشم» التي تتكون بدورها من نص مطول ونصوص قصصية قصيرة؛ فقد أشار بعض النقاد إلى أنها رواية، فيما أكد بعض آخر أنها قصة مطولة لا أقل ولا أكثر. وهذا الإشكال مطروح بخصوص «الحق المشلول» لعبدالله صبري أيضًا.

يدلف «إيدر» على مكان يجد فيه أطفالًا مشعثين يضعون أسمالًا بالية ويأكلون مخاطهم (يا للمرارة). يصل إلى ظل شجرة أركان ويحتمي به في انتظار وسيلة نقل لم تأت إلا بعد استيقاظه من كابوس يرى فيه زوجته «إيجا» تتألم وتعاني. تأتي الحافلة ويعتلي درجاتها وينزلق لأن السائق لم ينتظر استقامته في مكان محدد. يجلس على كرسي مهترئ، يتألم ويحس ببطنه يفشي رغبة التقيؤ إلى فمه، يجد نسمة هواء أنعش بها أخيرًا صدره المختنق.

ينزل «إيدر» من الحافلة ويبحث عن مكان يلجأ إليه بعد يوم عصيب. يدلف إلى مقهى ويتعرف صاحبه إلى حاله فيسمح له بالمبيت في مقهاه إلى الصباح. وبين الحين والآخر يتدخل السارد لينتقد الأوضاع المزرية للفقراء، ويثير الفروق بينهم وبين الأغنياء الذين وجدوا مستقبلهم مفروشًا بالحرير، من دون أن يغفل ما يحدثه ذلك في نفسية البطل حين تتنازعه الأفكار والهواجس.

في الصباح، يهيم في الشوارع من جديد بحثًا عن عمل. يصعد حافلة ممتلئة عن آخرها برجال ونساء ولصوص. ينزل منها بعد مدة ويتوجه إلى بائع سمك ويتناول منه ما يوقف به هدير بطنه الجائع. وهناك التقى من يدله على عمل في بناء العمارات التي يُعوَّض بها عن مدن الصفيح.

وبمجرد أن بدأ «إيدر» في العمل، تعرّض للاستغلال والمهانة؛ أحيانًا يعمل من دون مقابل، وأحيانًا أخرى يحصل على دراهم معدودات لا تكفيه لسد حاجياته المختلفة، يحدث له كل ذلك وهو الذي لم يكن «يعتقد أنه

سيمسح على أحذية كل من هب ودب، هو الذي ترك أمه وزوجته «إيجا» وأرضه وشجرة الأركان في قريته»[1].

يقول «إيدر» في آخر النص مستحضرًا صورة أبيه: «أبي، لقد ضيعتني صغيرًا، وعندما كبرت، علمتني أن أمسح الأحذية». وبكل هذه القسوة تنتهي القصة، ونستحضر معها كل ما مر به البطل وما كابده من مشاق وصعوبات، بشكل يجعل المتلقي يشفق على هذه الطريق العسيرة التي اختارها «إيدر» رغمًا عنه.

أما قصة «الجائزة»، وهي قصة قصيرة جدًّا، فتصور واقع المثقف والمناضل الذي يعيش الفقر والحرمان، فقد نودي على مناضل موجود وسط حلقة تحريض من أجل تكريمه، فأعطوه صحنًا (خردة بتعبير السارد) كُتب عليه شيء ما، ولما خرج من ذلك المكان، توجه إلى سوق الخُردة ليبيعه، ليشتري بثمنه طعامًا للأطفال.

وعلى العموم، فكل شخصيات القصتين السابقتين، والقصص الأخرى التي تكون المجموعة القصصية، هي شخصيات بسيطة وفقيرة ومهمشة وعاطلة تبحث عن عمل، وتقاوم من أجل العيش في وطن استفحلت فيه الزبونية والرشوة والطغيان.

إن قصة «الخبز المر» للحبيب الفقيه نُصُب شاهدة على تفاهة الاستمرار في الحياة بعد أن أتى الفقر على كل مبررات المقاومة والاستمرار، وشاهدة

(1) El Habib ELFAQIH : «Ayrum irzagn» , p.51.

أيضًا على عبث القدر بحياة ومصاير الأفراد والجماعات، وهي، فضلًا عن ذلك، صورة عاكسة للتفاوت بين الأنا والآخر، بين الـ«نحن» والـ«هم»، بين القرية والمدينة، بين البداوة والحضارة، بين الهوية والاستلاب، بين الفقراء والأغنياء، بين شجرة الأركان وأنواع الأشجار الأخرى، وفي الأخير، بين الأمازيغ وبقية الشعوب.

الكتابة والسلطة في نصوص عبدالسلام أماخا

أصدر عبدالسلام أماخا مجموعة قصصية وَسَمَها بـ«حافة النهر» ضمن منشورات «رابطة تيرا»[1]. تتكون من تسع وثلاثين صفحة من القطع الصغير، وتتضمن ثماني قصص. وهذا العنوان الذي اختاره القاص عنوان افتراضي إذ لا توجد بداخل المجموعة قصة تحمل العنوان نفسه.

تتناول قصص عبدالسلام أماخا المشاكل التي تحدث بين العائلات والأسر كما في قصة «الأرض»[2]، والصراع بين القبائل كما في قصتي «شجرة أركان «تيضاف»»[3] و«تَوْنْزا»[4].

(1) Abdeslam AMAKHA : «Ir n wasif», Tizrigin n Tirra, I éd, 2012.

(2) Akal

(3) targant n tidaf

(٤) «تونزا» هو اسم بطلة القصة، ومقابلها في اللغة العربية هو الذؤابة أو الشعر المقصوص في مقدمة الرأس، ومن دلالاتها في الأمازيغية جلب الحظ.

وفي قصة «الذبابة»[1] يشرح البطل كيف جعلته الذبابة يغسل ثيابه وجسده وينظف مطبخه بعد أن تمنعت من مفارقته لأنه كان نتنًا. أما قصة «مغارة الخوف»[2] ففيها يغفو الراعي «حمو» ويحلم برجل ضخم وعده أن يحقق كل أحلامه، فيطلب منه أن يجعله مكان مسؤول القبيلة ليعيد لأهل القرية حقوقهم التي سلبها المسؤول، وبعد هنيهة يستفيق على نباح كلبه الذي يصول في الأرجاء ليبعد الذئاب من قطيع الأغنام، فيقول لنفسه: «لا نستطيع أن نبعد الذئاب، فما بالك بشيخ القبيلة».

وفي قصة «إتري»[3] يصور القاص القمع المخزني للمناضلين الأمازيغ داخل الجامعة في شخص الطالب «إتري» الذي عُنِّف من لدن رجال السلطة، فيما نلمس في قصة «تيار الماء» كيف تؤثر الظواهر الطبيعية في حياة الناس البسطاء الذين يعيشون في البوادي، حيث تتلف ممتلكاتهم، ويستولي المسؤولون على المساعدات التي تصل إليهم، كما يصور الصراع اللغوي الذي تعكسه أساليب التواصل بين السلطة والشعب فضلًا عما سيرمز إليه ذلك من تهميش للغة الأمازيغية المتمثل في عدم معرفة السلطة لها.

(1) Izi

(2) Ifri n tkssad

(٣) «إتري» هو اسم بطل القصة، ومعناه في العربية «النجم».

عبدالله صبري والتقنية السردية

تتسم تجربة عبدالله صبري الأدبية بالفرادة، فقد جرب الرجل محنة السرد الروائي الذي يحتاج من صاحبه نفَسًا طويلًا وصبرًا مديدًا، كما جرب السرد القصصي الذي يحتاج إلى الدقة والتركيز في تصوير الحدث والخروج سالمًا من معركة القص. غير أن ما أثارنا في مجموعته القصصية هو نوع التقنية السردية التي اختارها في كتابة قصصه التي عكس العنوان جزءًا من عالمها القصصي منذ البداية، أي «قصص من أجل «تيفا»»[1].

يعد اختيار التقنية السردية أمرًا صعبًا حينما يتيه الخيط السردي وتتسرب من اليد آليات الكتابة الأدبية، ولعل تجربة عبدالله صبري خير مثال على ذلك، فهي تؤكد بما لا يتيح مجالًا للشك أن ممارسة الكتابة القصصية السليمة ليست متاحة لكل الناس، بل تحتاج إلى مراكمة التجارب في مختلف الأجناس الأدبية، وهو ما سهل على القاص إيجاد أسلوب فني جميل في سرد قصصه بعد مرانه على كتابة الرواية[2].

يتمثل الأسلوب الفني الذي تتبعه عبدالله صبري في سرد قصصه المنشورة ضمن المجموعة القصصية في كتابة ما يشبه التمهيد[3] كما في بعض الكتابات العربية والغربية؛ نقرأ له في القصة الأولى الموسومة بـ«الراعي»

(1) Abdellah Sabri : «Tullissin i Tifa» , Publication de l'association «Atelier Agadir» , Agadir, 2010.

(٢) أصدر رواية عنوانها: «الحق المشلول» (azrf akucam).

(٣) هذا التمهيد شمل كل القصص ما عدا اثنتين هما: «Tapajt n 3ll» و«Acmkar n darngh».

قوله: «أعرف يا «تيفا» أنك تغفين، فعلامات الكرى ظاهرة في عينيك. لكن عروقي ستمتص الكثير من فرح حبك لو انتظرت لأسرد لك قصة الراعي، لتَرَيِ التفكير كيف يتحرك، وحب الحياة من أين يُمتح»[1].

ومن ثمة فكل هذه القصص يوجهها السارد لحبيبته «تيفا»، يوجهها لغرض إشباع رغبته في الحكي، ولكي تمتص عروقه من حبها كما ورد على لسانه. ولئن كانت شهرزاد بارعة في الحكي لأنها تخاف الموت، فالسارد في هذه القصص إن كان يخاف شيئًا، فهو انطفاء جذوة الحب بينه وبين حبيبته الذي ينتهي باستغراقها في النوم، أو بفراقها الحتمي كما قال لها وهو يحكي قصة «قريني»[2]: «أعرف أن الفراق بيننا حتمي»[3]، أو عندما قال في تمهيده لقصة «مذاق اللبن»: «لا أستطيع يا «تيفا» أن أسرد قصة «مذاق اللبن» في حضورك، لكن، عندما تهجرينني سأُسمعها أذنَيْ روحِكِ»[4].

هكذا استمر السارد في الحكي حتى انتهى من ثماني قصص، إضافة إلى قصة «الراعي» التي تعهد بها لمحبوبته في البداية، ممهدًا لكل واحدة منها بخطاب موجه لـ«تيفا» يقدم فيه أسباب الحكي ومبرراته،

(١) يراهن القاص على الوظيفة الجمالية لهذا التمهيد، خصوصًا أنه يتعمد استعمال السجع، فكلمات «الراعي» و«يمتح» و«يتحرك» تنتهي مقابلاتها في اللغة الأمازيغية بحرف السين، أي: immussaamksa. ar. issa على التوالي، وهو ما تعذر على الكاتب القيام به في العربية. انظر: Abdellah Sabri : «Tullissin i Tifa», p.5.

(2) Anggu inu

(3) Abdellah Sabri : «Tullissin i Tifa», p.25.

(4) op. cit. p.19

وحريصًا على أن يكون هذا التمهيد أداة لشحذ القارئ باعتماد وسيلتين: الأولى هي: الاهتمام بجمالية النص. والثانية هي: تقديم معلومات عن مضمون القصة.

الحسن زهور: من التأريخ إلى التجريب

جاءنا القاص الحسن زهور قادمًا من ذلك المكان المعروف بـ«إيمي أوكادير» (فم الحصن) متأبطًا مجموعتين قصصيتين هما: «أعوام الصقيع»[1] و«حركة الظل»[2]، وكُتُبًا أخرى لَمْلَمَ فيها شتات الحكايات الشفوية التي تتداول في منطقته. وهو الآن يعد ثمرة قصصية ناضجة تتوسل طريق الصفاء الأدبي بوصفه رائدًا من رواد القصة القصيرة المختبرين لتعاريجها ومنزلقاتها الوعرة.

يجترح الحسن زهور كلماته من مخزون اللغة الأدبية، ويراهن على استمداد المفردات المشحونة دلاليًا، ويربط متنافراتها في أسلوب سردي رائق يحتوي جمال اللغة وألقها، كما يستوحي فضاءاته من البادية حيث يكاد يغيب عنها فضاء المدينة. وقد تعمد اقتحام القصة القصيرة ليحملها مهمة التأريخ لمغرب الأزمات والارتكاسات، فنجد أنفسنا وجهًا لوجه أمام رائحة الغدر والقهر التي يفوح بها التاريخ، وأمام نتانة المغرب حين يصور القهر الإنساني

(1) «Isggasn n tgrst».

(2) «amussu n umalu».

والتسلط والدكتاتورية والقمع والفقر وأشكال الموبقات كافة التي أتت على الأغصان اليانعة التي تحمل ما تبقى من آمال هذا الوطن.

وأظن أن كاتبنا ما احترف الكتابة إلا رغبة منه في تغيير وجه الحياة المكفهر، وما أراد سوى رسم ابتسامة في محياها لكي يستطيع الناس تحمل مآسيها؛ كل ذلك من خلال لغة أدبية جذابة تنأى بنفسها عن المعتاد اللغوي وتعدل عما مجته الذائقة الأدبية، لغة قال عنها الباحث الحسين بويعقوبي: إنها لغة أدبية «متأصلة الجذور وطامحة إلى إنتاج خطاب مختلف عما كرسه التقليد اللغوي»[1].

فهذا الإنجاز الأدبي الذي قاده الحسن زهور بجدارة، يجعلنا نعتقد أن القارئ القادم من الآداب الأخرى إلى الأدب الأمازيغي لا بد أن يداهمه إحساس بالضيم حين يقع في حبائل مفاتن النص، هذا الضيم الناتج عن إدراك القارئ أن حرمان اللغة الأمازيغية من التعبير عن ذاتها أدبيًا أفنى كثيرًا من جماليتها، رغم أن ذلك لم يمنعها نشرَ شرارات الغواية النصية في كل مكان. إن هذا الإنجاز الأدبي دليل على أن الأدب الأمازيغي يعد بفتح مشوار أدبي جديد بلغة أمازيغية حية ليضيف إلى فسيفساء الأدب المغربي بعضًا مما افتقده في سنوات التمركز اللغوي حول اللغة العربية.

(1) Lahoucine BOUYAAKOUBI : « Amussu n umalu de Lahcen Zaheur ou l'histoire contemporaine de Souss raconté sous forme d nouvelles », ضمن « Etudes de la littérature Amazigh moderne (Ouvrage collectif) » , Publication Tirra, 2013, P.86.

وتنماز نصوص الحسن زهور من غيرها بحرصها على التأريخ للمحيط، ويظهر من خلالها غيرة الرجل على لغته حين يعمد إلى استبدال الأمازيغية الأصيلة بكلمات ذات جذور في اللغة العربية أو الفرنسية، رغم أن الثانية لا يُستعمَل غيرها في التواصل اليومي.

وبعيدًا من التأريخ للأزمات الاجتماعية والمشاكل السياسية، نصادف موضوعات جديدة قد يعتقد المثقف الملتزم أنها عبث أدبي ومناورة على غايات الأدب التغييرية، مثال ذلك: القصتان الأخيرتان للحسن زهور وعنوانهما: «الظل»[1] و«الكاتب»[2]؛ فموضوع الأولى يتمحور حول فقدان شاب لظله لم يستعده إلا بعد خروجه من حانة منخرطًا في مظاهرة لحركة ٢٠ فبراير. وموضوع الثانية يدور حول علاقة كاتب بشخصية من شخصيات قصة كان يفكر في كتابتها. وعلى الرغم من أن القصتين معًا يمكن أن نقدم لهما قراءات مختلفة منها ما يرتبط بالالتزام والرغبة في التغيير، فإن ما تنمازان به عدم تناولهما للموضوعات بطريقة مباشرة كما عهدنا في المجموعتين القصصيتين سابقتي الذكر.

(١) «Ashlu»، منشورة ضمن مجموعة قصصية لمجموعة من المؤلفين عنوانها: «Imaddn d izmmuzzal»، من منشورات رابطة تيراء عام ٢٠١٢م.

(٢) «Amara»، منشورة ضمن مجموعة قصصية لمجموعة من المؤلفين عنوانها: «Tayyuyin n tullisin»، من منشورات رابطة تيراء عام ٢٠١٣م.

ملاحظات عامة

- تقتصر أدبية النص عند أدبائنا الأمازيغ على استبدال المفردات الأمازيغية المولدة أو التي قل استعمالها بالمفردات ذات الأصول العربية أو الفرنسية التي لها وجود في الاستعمال اليومي، ونادرًا ما فكروا في خلق لغة أدبية تعتمد على التكثيف الاستعاري والجمالية الشكلية. إن القصة القصيرة الأمازيغية لا تحدث طفرة جمالية في اللغة، فالأمر شبيه بالحديث باللغة العادية عوضًا عن اللغة الأدبية، مع أن جوهر الأدب يكمن في تجاوزه للأولى وحلوله في الثانية، وهذا مبرَّر بكون هذا الأدب بكرًا ما زال يخطو خطواته الأولى.

- لو لاحظنا كيف يشرح بعض الكتاب معاني المفردات الغامضة التي وظفوها في نصوصهم سنجد ما يشبه الفوضى؛ فأحيانًا يشرحونها باللغة الفرنسية، وأحيانًا أخرى بالعربية أو الأمازيغية أو بلغتين معًا، وهذا واضح ليس فقط حينما ننتقل من كاتب إلى آخر، بل في نص واحد أو أكثر لكاتب واحد.

- معظم كتاب القصة مشغولون بإبراز البعد الهوياتي للأمازيغية على حساب أدبية النصوص القصصية، فنجد منهم من يسعى إلى التأريخ لمرحلة من مراحل تاريخ المغرب أو لمكان من الأمكنة، ونجد منهم من ينتقد الأوضاع الاجتماعية ويحلل الوسائط التواصلية اللغوية فيبرز أساليب المخزن في التسلط ويضع اللغة العربية رمزًا للسلطة والهيمنة.

- إذا شئنا التمييز بين توجهات القصة القصيرة على مستوى المضامين، سنجدها لا تتعدى توجهين رئيسيين؛ التوجه الأول يرى في الكتابة القصصية وسيلة للتعبير عن الأوضاع الاجتماعية وتصوير حياة البؤساء والمقهورين الذين ينتمون في أغلب الأحيان إلى الأمازيغ، ومن ثمة تكتسي هذه النصوص طابع الدفاع عن الهوية وإبراز الذات، باعتبار أن القهر المادي للأمازيغ يوازيه قهر ثقافي ولغوي وهوياتي. والتوجه الثاني يحاول الدفع بالنصوص القصصية إلى تجريب أشكال السرد وتقنياته وينتقي موضوعات نصوصه بعناية لكي لا يسقط في المعتاد من المضامين الذي يمثله التوجه الأول.

- أغلبية النصوص القصصية تسمي أبطالها بأسماء أمازيغية، وفي الأغلب تقرن الشخصيات ذات الأسماء العربية بالسلطة والتجبر؛ وهو ما يفيد أن الأدب القصصي جاء ليكون دعامة للمطالب السياسية، وهو ما لا يخفى على المتتبع حينما يلحظ النشاط السياسي لكتاب الأدب الأمازيغي، كأنهم يقولون في الأدب ما لم يستطيعوا قوله في السياسة.

- إذا شئنا أن نقرأ الأدب القصصي من منظور الثلاثي المحرم سنلمس شدة تناوله للقضايا السياسية، خصوصًا ما يرتبط بالأمازيغية والدفاع عن الهوية، في حين يغيب الجنس والدين غيابًا شبه كلي.

- بعض النصوص القصصية تكون أقرب إلى الحكاية منها إلى القصة القصيرة، وبعضها يكتب بطريقة اعتباطية غير مدركة أن الفن القصصي

له قواعده وقوانينه، وبعضها لا ندرك منه المغزى من القص، خصوصًا أن «المغزى» له من الأهمية ما للعناصر القصصية الأخرى مثل التكثيف والتشويق.

- كثيرًا ما يطلع القارئ على فقرات مكتوبة وفق اللغة المعيارية التي تتداخل فيها الكلمات الغامضة بالتراكيب الغريبة، لكنه لا يلبث أن يعود من جديد في الفقرة الموالية إلى اللغة المحلية.

ذاكرة الرواية:
التناص السياسي في رواية «عام في تِزْكِي»

كان رولان بارت يحذر الناس من إطلاع بعضهم بعضًا على خزانات كتبهم، تمامًا كما نصحهم بإخفاء صيدلياتهم؛ ففي الحالينِ معًا يكونون مكشوفين، إذ ستُعرف أمراضهم، وتعرف، فضلًا عن ذلك، اعتقاداتهم.

ولئن كان المفكر والفيلسوف وغيرُهما عادة ما يجاهران باعتقاداتهما ويدافعان عنها على مسمع من الناس، إلا أن المبدع في الأغلب تكون قناعاته الفكرية والسياسية ثاوية في إبداعه. ولا سبيل لمعرفة هذه القناعات سوى بتحليل الجانب التناصي. فالتناص ليس زخمًا من المعارف والمعلومات التي تفعل فعلها في المبدع في أثناء الكتابة فحسب، بل هو أيضًا عالم من الاختيارات والانتقاءات المعرفية التي تلعب دور الوسيط بين المبدع ومجتمعه، ومن ثمة بناء المنظور السياسي والأيديولوجي.

ولعل هذا ما لمسناه في رواية «عام في تزكي» حيث غلب المتفاعل السياسي على غيره من المتفاعلات الأخرى. إذ إن هدف هذه الدراسة لم يكن هو تناول التناص السياسي من دون أنواع التناص الأخرى، لكن غلبة المتفاعل السياسي جعلنا نقصر التحليل عليه دون غيره. بل وقفنا على أن وجود المتفاعل الأدبي والثقافي يصب في غايات سياسية واضحة في السياق الذي وظف فيه. ونميل إلى الاعتقاد بأن أغلبية التفاعلات التي يتضمنها النص الروائي لعياد ألحيان تتغيا التعبير عن مظلومية الإنسان الأمازيغي في جوانب مختلفة، من قبيل الفقر، وتردي التعليم، وغياب اللغة الأمازيغية في الإدارة، والتهميش، وغير ذلك.

ويمكننا أن نلمس مظاهر هذه المظلومية في قول السارد: «عدد كبير من الناس ضاع حقهم؛ لأنهم يجهلون العربية»[1]. وعلى الرغم من أن هذا النص يبدو بريئًا من حيث دلالته على معنى طبيعي من المعاني التي تحفل بها حياتنا اليومية، فإنه يحوي في حقيقة أمره مساجلات كثيرة بدأت منذ عقود طويلة؛ إذ طالما ردد المناضلون الأمازيغ عبارات تحمل الدلالة نفسها التي وردت في النص. فنتيجة كون أغلبيتهم من المحامين -وهذا ما جعلهم مناضلين من الأصل- راقبوا عن كثب ما يحدث في القضاء المغربي العربي اللسان، حيث يتحول البريء إلى متهم لمجرد أنه لا يعرف اللغة العربية، ويتحول المذنب إلى بريء لمعرفته إياها. إن هذا النص يستحضر ركامًا كبيرًا

(1) Ayad Alahyane: Yan usggas g Tzgi,1 éd, 2012, Agadir,P.55.

من المعارف حين يحيط القارئ بتاريخ الحركة الأمازيغية وما كابدته لتحرير العقول من فكرة العروبة.

وإذا كان هذا هو حال اللغة الأمازيغية، فإن السارد لن يتردد في التعبير عن مدى التهميش الذي يطول الإنسان الأمازيغي، لا لشيء إلا لأن لسانه يحمل تلك اللغة. يقول:

«الجبال التي لا يراها أحد في التلفزيون إلا بعد أن يحدث فيها مشكل كبير مثل أنفكو».

«idrarn ur izrra yan g tilibizyun amr igh gisnt ijra kra n umukris axatar zun d Anfgu»[1]

فهذا المكان، أي أنفكو، يتموقع في أقاصي الجبال التي لا يراها أحد، ورغم موضعها الجغرافي نجد الدولة لا تهتم بسكانها الذين يموتون من الجوع والبرد. إن حضور كلمة «أنفكو» في النص يلمح من خلاله إلى أحداث تاريخية وراهنة تتعلق بهذا المكان الذي يموت فيه الأطفال والشيوخ بردًا وجوعًا. فتوظيف التناص مع هذا الحدث هو تعبير عن الاشمئزاز من الواقع المستبد، واقع لم ترد له السلطة أن يتغير، كما يخفي رغبة الكاتب في تغيير الواقع السياسي لبلده، ولو في رواية.

ويتشابه النص السابق مع نص آخر ورد فيه أن «أهل تزكي يقومون بما يقدرون عليه لتنمية بلدتهم؛ لأنهم يعرفون أنهم بعيدون عن الرباط». إنها

(1) op. cit, p.55.

سخرية لاذعة، حينما تُنقَد الدولة بواسطة تعبيرات مناورة، من قبيل «البعد عن الرباط». وهذا التناص السياسي ليس مما يمكن الاستهانة به، فهو من أعمق أساليب التفاعل، خصوصًا عندما يعتمد السخرية أداة للتغيير.

ويطول حيف الدول مناسبات وتاريخ الإنسان الأمازيغي أيضًا. يقول السارد:

«مرت أسابيع على زيارتك لـ«لالا تودا». حالما انتهت تلك الأسابيع حلت عطلة من ستة أيام. لن يعمل فيها أحد؛ لأنها ذكرى المسيرة الخضراء».

«Zrin imalassn xf llig d tkkit dar lalla Tuda. Hiyyan ukan sigh d yuchka yan usunfu n sdid wussan.Ur rad gisn tili tghuri achku iga akttay n Twada Tazgzawt»[1]

ولا بد أن التفاعل مع أحداث ذات طابع سياسي من قبيل حدث المسيرة الخضراء له غايات متعددة، فقد يذهب ذهن المتلقي الأمازيغي إلى أن الكاتب يرغب في إحياء تاريخ من القمع السياسي، وقد يذهب آخرون إلى أنه يخفي عداءً للجزائر وبوليساريو، وقد يظن فريق ثالث أنه يساير توجهات الدولة ويذهب مذهبها، إلى غير ذلك من الظنون. فإذا استمر بنا خيط الأحداث إلى ما يلي ذلك من الصفحات، سنقرأ ما يأتي:

«مر يومان فحلت الحفلة الكبرى. الحفلة التي ينتظرها أهل القرية جميعًا، كبارهم وصغارهم. ذلك اليوم فريد جدًّا؛ لأن الأمازيغ يحتفلون

(1) op. cit, P.97.

بالأرض التي أنجبتهم وحمتهم، بالأرض التي يعيشون فوقها، وتجود لهم بخيراتها، يسميها الأمازيغ بليلة يناير».

«Zrin ghas sin wussan tack d tfugla taxatart. Tafugla lli s ar ttqqln ayt usun s mad gan, mad imqqurn ula mad imzziyn. Ass an izli g wussan n usggas acku ar gis sfuglun imazighn s wakal lli tn yurun, yasi tn, s wakal li asn yakkan, ddrn gis. Ssn t imazighn s yid yinnayr[1].

وهنا قد تبدو لنا بعض من غايات التفاعل، فاستنادًا إلى هذا النص يمكن لنا أن نفترض أن المعنى الذي يخفيه التفاعل مع المسيرة الخضراء بوصفها حدثًا تاريخيًا موثقًا في الكتب والمخطوطات هو نفسه ما تعنيه العبارات التالية في النص الأول: «حلت عطلة من ستة أيام. لن يعمل فيها أحد لأنها ذكرى المسيرة الخضراء»؛ أي تخصيص عطلة من عدة أيام ليوم عاد من أيام الوطن، في الحين الذي لا يخصص فيه ذلك ليوم تاريخي هو رأس السنة الأمازيغية. إن التفاعل التناصي في هذا الإطار يخفي مقاصد سياسية عميقة، وهو في الآن ذاته نقد لتصورات الدولة إزاء تعاملها مع التعدد الثقافي داخل الوطن.

وفي مقابل هذا الحصار الشديد على معالم الثقافة الأمازيغية، يسعى السارد إلى إبراز عمقها الهوياتي والحضاري حين يورد ما يلي:

(1) op.cit, p.143.

«تقول في نفسك إنه لو كنت شاعرًا، لنظمت شعرًا في المرقص لينقله السابقون للمتأخرين، حتى يصبح مثل حكاية «حمو أونامير» أو قصة إميلشيل التي تروى من جيل إلى جيل».

«Ar tettinit d ixf nnk mra tgit kra n umdyaz, rad fllas tskrt yan sin iwaliwn g usrir ad tn addrn imzwura i imggura arkigh gan zun d umiy n Hmmu Unamir ngh tullist n Imichil»[1]

وعلى الرغم من أن التفاعل في هذا النص هو تفاعل مع الحكاية الأمازيغية القديمة، فإننا نرى أن هذا التفاعل يحوي في طياته أفقًا سياسيًا مغيبًا، وهو الرغبة في الحضور الثقافي من خلال الحكي، وترسيخ فكرة التراث الممتد والعميق. إن الشعر الذي أراده البطل أن يكون أسلوبًا لإثبات الذات الفردية، هو في حقيقته أسلوب لإثبات الذات الجماعية الأمازيغية.

ولعل هذا ما يبرر اصطياف الكاتب في رحاب التاريخ الأمازيغي إذ يورد معلومات كثيرة منها:

«الاحتفال بالسنة الأمازيغية يصادف حدثًا في تاريخنا، حينما هزم الملك شيشونغ أحد فراعنة مصر».

« nkkni imazighn talalit n wingh tzdi d yan umsir g umzruy nngh. Tizi lligh innra uglid Cicunq yan g ifraun n misr»[2]

(1) op, cit, P.87.

(2) op, cit, P.143.

وهو ما يدل على قصدية المعاني والدلالات وأشكال التفاعل التناصي في رواية «عام في تزكي». فالتناص السياسي هو رسالة سياسية يحملها الكاتب الأمازيغي على عاتقه، ويريد إيصال مدلولاتها إلى الناس عبر الكتابة.

إذا شئنا أن نقول: إن هذه الرواية هي رواية سياسية لما أخطأنا في ذلك، فعلى الرغم من أن الأحداث وأشكال التفاعل التناصي توحي بالبراءة، فإنها تنوي مقاصد سياسية جديرة بالذكر. وهذا ما نلمسه في إيراده لمؤسسة إنالكو عندما تلقَّى رسالة منهم، فقال:

«إنها مؤسسة إنالكو، من يدري ماذا سيقولون لي».

«Asinag n INALCO ayad, ma issn ma d iyi d nnan»[1]

فالتناص هنا، وإن كان ثقافيًا، يشير إلى الغايات السياسية التي يهدف إليها كل عمل ثقافي. وقد نذهب بعيدًا إلى القول: إن توظيف الأمثال في رواية «عام في تزكي» يخفي دلالات لا يمكن أن تظهر إلا بعد فهم السياق العام للرواية، وبعد التشبع بالخطاب السياسي الذي يحمله الأمازيغ. من ذلك ما يلي: «لا يدخل الجمل القدرَ إلا قطعًا». وهو تفاعل مع التراث الأمازيغي وما أنتجه من أمثال ونصوص، ونميل إلى الاعتقاد أن التناص مع هذا المثل هو تناص سياسي في العمق؛ إذ يوحي بأن استعراب الأمازيغ حدثَ شيئًا فشيئًا، وربما أراد الكاتب من ذلك مقاومة الاستيعاب بأي شكل كان.

(1) op.cit, P. 166.

ويمكن أن نجد تعبيرات مغايرة لما سبق؛ لأنها تدل على معنى حرفي في سياقها الذي ذكرت فيه، لا يلبث حتى يزول من فور تشغيل الأنساق الذهنية المرتبطة بالمحيط الاجتماعي. يقول السارد مثلًا:

«يبرد في فصل الصيف، ويُدفئ في البرد».

«Ar ittzuzwu g unbdu, irgh g tgrst»(1)

وهنا يتفاعل النص مع المحيط الاجتماعي، ففي القرية نجد الناس يبنون بيوتهم بالطوب لسبب محدد، ذلك أن المنازل تصبح دافئة في فصل الشتاء وباردة في فصل الصيف. ولعل تفاعل الرواية مع تعبيرات من قبيل ما ذكر، هو رغبة في تحيين الذاكرة الأمازيغية واستحضارها في العالم النصي. ومن ثم يصبح دور التناص هنا هو مقاومة النسيان وإثبات الذات الأمازيغية.

غير أننا نجد تفاعلات سياسية أخرى ترتبط بمجال التربية والتعليم. من ذلك قول السارد:

«يأتون بالغرباء لكي يسووا أمور تعليمنا، لأي شيء نصلح نحن إذن».

« Ar d ttawin kra n ubrrani ad angh isgadda asslmd nngh, ma mu za nga nknin ilmma?»(2)

وهنا لا يخفى على القراء، خصوصًا أولئك الذين يواكبون ما يحدث في الوسط التعليمي، أن النص يلمح إلى اعتماد البيداغوجيات الغربية

(1) - op, cit, P.53.

(2) - op, cit, P.20.

المختلفة، واستفادة أصحابها من هبات كبيرة لقاء مجيئهم إلى الدول التي تحتاج إلى إصلاح تعليمي. وهنا يُوظَّف التناص قصد السخرية من الدولة والمسؤولين عن قطاع التربية والتكوين.

ومن ذلك أيضًا ما يلي: «حينما أنهى الأستاذ حصته الأولى مع تلامذته، رجاهم أن يشمِّروا عن ساعد الجد لكي تنتهي السنة الدراسية وهم غانمون». ولا بد أن الكاتب يعرف عن التجربة التعليمية أو يمارسها، ومن ثمة فالتفاعل مع الكيفية التي يجري بها التعليم وليد ممارسة اجتماعية، ليس بعيدًا أن تنقل إلى ممارسة خطابية كما نجدها في أعمال إبداعية كثيرة من قبيل نصوص مارسيل بانيول التي استُشف منها «أثر طوباز»، ليصبح أداة تعليمية فعالة.

خلاصات:

التناص السياسي يغلب على باقي أنواع المتفاعلات النصية.

يتغيا التناص سحب الدلالات القديمة للنصوص السابقة وإسباغها دلالات مختلفة في الرواية.

السياق العام للرواية يقيد تأويل التناص، ويحد من الافتراضات والتأويلات اللانهائية.

يوظف التناص لتلبية رغبات نضالية، قصد التغيير السياسي.

أسهم التناص كما وظف في رواية «عام في تزكي» في إبراز العمق الحضاري للثقافة الأمازيغية، والمفارقة التي تتمثل في تهميش الدولة لها.

على سبيل الإنصاف

منذ زمن بعيد جدًّا، كنت أقرأ الرواية المكتوبة باللغة العربية بنَهَم، وكان حنا مينه، ومنيف، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم، ملاذي للفرار من أزمة الواقعي ورتابته، وبشكل ما تحولوا في مخيلتي إلى أناس غير عاديين، يعيشون فوق السحاب، ومن الصعب أن تراهم في مكان ما من هذا العالم، وكان محمد شكري، الذي يكتب بالعربية، قد أصبح كائنًا مقدسًا، وقد وجدتني أتضامن معه بقلب الشاب الصادق، ربما نتيجة لما عاناه في طفولته وشبابه. أما الآن فما زلت أفكر في مصير حنا مينة في أرض سوريا التي لم تعد تحصي أمواتها، فالرجل قد تجاوز التسعين، وسمعت أنه رفض مغادرة سوريا، وأنه وقف على الحياد، ولم يستطع أن يكون لا جنب الثوار الحالم بعضهم بالخلافة، ولا جنب السلطة. هكذا كانت علاقتي بالأدب المكتوب بالعربية ردحًا طويلًا، وما زال يفعل فعله الجمالي في وجداني. أما بعد عودتي إلى الأدب الأمازيغي، الذي بدأ يطفو بعد أن بدأ العالم يخطو خطوات سريعة

بعيدًا من الانشغالات الثقافية، فقد وجدت فيه شيئًا جديدًا لم يتوافر للآداب الأخرى، فهو ينماز بخصوصية شعرية غير معهودة، ويحاول أن يبني نسقه الإبداعي بعيدًا من عقال الآداب العالمية الأخرى حين حقق لنفسه فرادة من نوع ما، لم أعرف سرها بعد.

وللمرة الأولى، بعد سنوات من العشق الروائي، أقرأ رواية تعتمد ضمير المخاطب من دون أن تمس أسلوب الإمتاع الروائي في شيء، وهو ما فعله عياد ألحيان في روايته «عام في تِزْكِي». وعلى الرغم من أن الروايات الأمازيغية معدودة على أصابع اليد، فإن أصحابها لا ينشرونها إلا بعد سنوات خمس أو أكثر، وهذا ديدن محمد أكوناض ومحمد بوزكو وغيرهما، وهو ما يعني أنهم غيرُ موجهين بالغرض الكمي، إنما يسعون إلى ملء المكتبة الأمازيغية بما هو جيد من النصوص الممتازة.

لهذا لن أستطيع أن أنسى «بِيِي نَوَايشُون»، بطل رواية «أرض الخنازير»، الذي هشم الطابوه الديني والاجتماعي عندما أقدم على أكل خنزير، لقد ارتحلت معه في مساره النضالي ضد السلطة المخزنية وأشكال الظلم الاجتماعي الأخرى. ولن تفوتني ذكرى عادل، بطل رواية «عام في تزكي»، وهو يقتحم المجهول شيئًا فشيئًا إلى أن وجد أن هويته على غير ما كان يعتقد. أما كل تلك الدواوين والمجاميع القصصية الفريدة فقد كان لها أكثر من أثر، وولدت في داخلي أكثر من سؤال، خصوصًا نصوص القاص الحسن زهور.

ونتيجة لذلك كله، وهذا النوع من الكتابة العاشق لملء بياض

الأوراق بسواد الحبر الغالي، وقعت في شباك أدبية الأدب الأمازيغي، وأسقط في يدي بعد سنوات عدة كنت أنفر فيها من قراءته؛ فعلى الرغم من أنني كنت أشجع الكتابة باللغة الأمازيغية، فإنني، ومن دون وعي، كنت أعدها غير قادرة على الرقي إلى مصاف الأدب العربي الذي أثر في ذائقتي الأدبية.

قد لا أقول: إن السرد الروائي الأمازيغي له من الصفات ما لـ«ذاكرة الجسد»، أو «حكاية بحار»، أو «شرق المتوسط»، أو «مئة عام من العزلة» أو «ذهب مع الريح»، أو «نرسيس وغولدموند»، وغيرها من النصوص الروائية العالمية التي طبقت شهرتها الآفاق، لكن، من المنصف القول بجدوى الاهتمام بأدب ناشئ لا يتوقف عن إثبات جدواه داخل لغة كتب لها أن تعانق الهامش مدة طويلة جدًا. وتبعًا لذلك، أظن أن على النقاد المغاربة المعروفين في الساحة النقدية أن ينتبهوا إلى أنهم أهملوا الحديث عن أدب مغربي اصطلح عليه «الأدب الأمازيغي الحديث»، ومن باب الموضوعية أن يعترفوا أن نظرتهم إلى الأدب المغربي وخصوصياته ستظل قاصرة ما لم يجهدوا أنفسهم قليلًا للإحاطة ببعض مميزات هذا الأدب، بأجناسه المختلفة، شعرًا، وقصة، ورواية، وغير ذلك.

إن إنصاف الأدب المغربي يقتضي عودة النقاد المغاربة إلى فسيفساء الأدب المغربي الحديث، بجميع أجناسه وأنواعه، ولغاته ولهجاته، وجيده ورديئه، فالنهضة الثقافية تبدأ بالاشتغال النزيه على الأعمال الأدبية، ومن

غير السليم أن يبادر النقاد إلى الترويج لنصوص بعينها؛ لأنهم مرتبطون بعلاقات صداقة مع أصحابها، أو لأسباب أيديولوجية لا تمت بصلة بجودة النص أو رداءته، أو لأنهم عاجزون عن محاربة أميتهم في لغة من اللغات، فالناقد الأدبي هو الزاهد عن العطايا والعلاقات المصلحية، وهو الذي يملك روح السماحة الأيديولوجية، وتحركه شوكة البحث والاستقصاء قبل كل شيء.

محمد خير الدين:
القادم من أقاصي الكلمة

محمد خير الدين، اسم محفور على سبائك الأدب الذهبية، نهل نسغ وجوده الثقافي من الشعر، وأثمر بعد ذلك قصصًا وروايات. هذا الأمازيغي المتمرد على طقوس السرد سيحس أنه يخطو خطواته الواثقة على أرض الأدب المفروشة بالأسافين الحادة، عندما طلب زعيم الوجودية الأكبر وصاحب النصوص الرافضة جان بول سارتر لقاءه.

كان محمد خير الدين، أو ابن الأدب المرعب، أو الطائر الأزرق كما لقبه سارتر، يرقص على إيقاع كل النغمات وكل النوبات الجنونية للأدب. رشا جمال الشعر ببضع كلمات فأهداه نفسه، وتأنق ذات يوم للقاء الرواية وعادت معه راضية.

كان الرجل فوضويًا بالمعنى الحقيقي للكلمة. لم يكن يزاول طقوسًا خاصة للكتابة، وكان بمقدوره كتابة رواية جيدة في بضعة أيام. لكن محمد

شكري صرح ذات حوار أنه لا يعرف متى يكتب ولا متى يقرأ.

قال عنه الصافي سعيد في كتاب «لا أنبياء ولا شياطين»: «كان متمردًا أصيلًا ولسانه كحد السيف». لكن جون بول ميشيل قال: إنه «لم يعهد لديه ضغينة لأحد». ومع ذلك لم يسلم من بعض الإحَن الشخصية، فعن الطاهر بن جلون وكاتب ياسين يقول مثلًا: «كُتابنا لا يوظِّفون لا لغويًا ولا بيولوجيًا لأنهم جبناء ويخافون الموت. بن جلون مثلًا. إنه لا يلد أي شيء حسب معلوماتي لا في كتاب ولا في أي مكان آخر، أما كاتب ياسين فقد وظَّف كثيرًا وفي المجالين». في رصيده الأدبي الآن ما يزيد على اثني عشر كتابًا، منها: «أكادير»، «أكنشيش»، «رائحة الودك»، «النباش». وأظن أن ما يحتاجه خير الدين الآن، هو تكثيف الدراسة الأدبية على نصوصه؛ لأنه في الحقيقة أديب قادم من حقل العصيان. في أيامه الأخيرة، كان الطائر الأزرق ينزل بفندق «باليما» المواجه للبرلمان المغربي بمدينة الرباط. كان يعتصره مرض السرطان الذي سببه طبيب أسنان أحمق، عوضًا عن أن يقتلع ضرسه اقتلع شحمه أيضًا. من هناك بدأت المحنة وأحس المتمرد بقرب زوال تمرده وبدأ يكتب يومياته.

لما علم ابنه ألكسندر بوفاته عام ١٩٩٥م عبر الصحافة! جاء إلى المغرب من فرنسا، وأخذ معه دفترين صغيرين (كان يكتب فيهما يومياته) نُشر محتواهما بالفرنسية وترجما إلى العربية بـ«الهدهد الطليق» و«يوميات سرير الموت».

هكذا كان محمد خير الدين؛ عاش حياته كما أراد، عابدًا وعاصيًا، متزوجًا ومطلقًا، محبًا وكارهًا، ثملًا وواعيًا. ثار على قوانين النقد الأنواعي، فكان شاعرًا تارةً وقاصًا تارةً أخرى، روائيًا حينًا وكاتبًا لنصوص متداخلة أجناسيًا حينًا آخر. ترى ماذا تكتب الآن يا خير الدين؟

أثافي البوح:
تخطيطات حول شعر مليكة مزان

تعد مليكة مزان من الأقلام النسائية ذات الباع الطويل في التمرد على أقانيم المجتمع المحنطة. هذه المرأة الأمازيغية أرادت لنفسها أن تكون الصدى الذي يعكس صوت الهامش وتمرده، والقلمَ الذي يكتب صرخة الشعب وحرمانه، و«النهد» الذي يرضع الشعرَ ثورته.

إن من يتأمل أشعار مزان سيجد أن الشاعرة تسعى بخطى حثيثة غير متعجلة لتشكيل نص ذي ثيمة مخصوصة، ولعل فرادتها تكمن في اختيارها لثيمة ربما كانت تدخل ضمن اللامفكر فيه؛ فإذا كانت موضوعة البحر مهيمنة في نصوص حنا مينه، والسجن والصحراء في نصوص منيف، والقضية الفلسطينية في أشعار درويش وسميح القاسم، فإن الموضوعة الأساسية التي تطفح بعبقها نصوصها هي موضوعة «النهد» الأمازيغي.

ولعل هذا ما يجعل نصوصها تمتاز بخصوصية الرؤية الأمازيغية إلى

الأشياء؛ يمتزج الديني بالجنسي في كثير من الأسطر الشعرية كأن بينهما صراعًا من نوع ما.

وهذه الطريقة في الخلق الشعري تصل باللغة إلى ذروتها البلاغية، ذلك أن الصورة الشعرية ليست عدولًا عن اللغة العادية كما هو سائد في نصوص الحداثيين، بل إنها عدول وانزياح عن اللغة المجازية نفسها في صيغتها التقليدية. لهذا تظل المعاني بعيدة وتحتاج لتقريبها إلى كثير من التأمل الدلالي في العلاقات بين الكلمات والعبارات.

تحاول مليكة مزان ألّا تكبل قلمها بقيود الكتابة الشعرية التي تخنق القوة الإبداعية للشاعرة، فهي حمامة تغرد في وضح النهار وترى الأشياء بعين الصفاء، وتقتحم كل الأصقاع وتطرق كل الموضوعات من دون خشية سطوة الأنا العليا، بدءًا بموضوعة الدين، مرورًا بالجنس، وصولًا إلى السياسة، بل إن نصوصها في حد ذاتها ثورة على تقاليد الشعر نفسها.

هكذا تكون الشاعرة في غير حاجة إلى التقيد والحذر لحظة الخلق النصي والنقدي للخطاب الديني، لهذا نجدها تتناص مع النص القرآني من خلال التلميح والمحاكاة الساخرة، محاولة بذلك تهشيم الصورة النمطية التي كرسها التاريخ الشعري، العربي منه والمكتوب بالعربية؛ تقول: «سبحان أنثاي وتعالت عما يرومون».

ومن الأكيد أيضًا أن الجنس يستفحل في نصوص الشاعرة إلى حد كبير جدًّا، ويعود هذا لا محالة إلى القداسة المفرطة التي غلف بها منذ بداية

البشرية، واستمر ذلك مع بعض الشعوب، خصوصًا الشعوب الإسلامية. وهذا الاستفحال هو الذي يضفي على نصوصها طابعًا خاصًا وذوقًا مميزًا؛ فها هي الأنثى تتجرأ للمرة الأولى لتغيير مفاهيم الجنس الذكورية وتقول: إن النهد هو «اليقين فلندخل فيه أفواجًا».

أما ثيمة السياسة فمدخلها الأساسي هو القضية الأمازيغية، فقد ظلت مزان الشاعرة الوفيةَ للقضية التي أدار لها كثير ظهورَهم وتولّوا قبلة المشرق واللغة العربية ليتمكنوا من نيل بعضٍ من حظوة سردية أو سلطة ثقافية.

كانت هذه بعض التخطيطات حول نصوص مليكة مزان الشعرية التي تلخص الثورة والتمرد المتجليين في وضع اليد على ثلاثة أثافٍ للبوح وفي الأغلب يتعرض صاحبها للمنع والمصادرة والاستبعاد. ولعل ما يجب الإشادة به فيما يتعلق بنصوصها الشعرية هو جرأتها الكبيرة التي تجعلها قدوة لكل النساء اللواتي يشعرن بالقهر والحرمان والدونية.

محمد شكري: عروة البوح

محمد الريفي التمسماني، كان هذا هو اسمه عندما كان لصًا وسكيرًا وعاشق ليل. غرف من معين التشرد واليتم الوجودي والألم النفسي. عايش الفراغ والتأم مع اليأس، وصاحب العاهرات وعاش في المبغى. هو الطفل الذي رأى أخاه يموت بيدي أبيه. هو الذي لم ينل حظه من العطف الأبوي، وظل يحس بمقت منقطع النظير تجاه أبيه إلى أن مات، حتى إنه فكر في قتله غير مرة.

لقد كان شكري بحق، الابن الشرعي للهامش، وسيد الأزقة والشوارع من دون منازع، يرتدي دائمًا سترة الجوع والفقر، ويعتاش من نفايات البرجوازية المتعفنة.

في السجن كان اندهاشه الأول بالحرف؛ خرج من المبغى واقتيد إلى السجن، فغادره ملفوفًا بدهشة الكلمات: «إذا الشعب يومًا أراد الحياة، فلا بد أن يستجيب القدر». تلك هي أولى الكلمات الأدبية التي طرقت آذان

شكري، فجعلته يحس بالنقص وبالرغبة في التعلم، فكان أن خرج من السجن وقد أتقن الحروف كلها، الواحد تلو الآخر.

«كل عظيم وراءه صدفة»، هذا ما ينطبق على شكري، إنه ليس عظيماً فقط لأنه كان كاتبًا دوليًا، بل لأنه، وبعكس كل الكتاب العظماء، لم ينل من التعليم نصيبًا إلا في الحادي والعشرين من عمره، ولا بد من مقارنته بـ«مارسيل بانيول» الذي أتقن القراءة في الثالثة من عمره، إنه فرق عظيم حقًا.

إنه الكاتب الذي خلقته الصدفة، أو الذي خلق نفسه من خلال الصدفة. حمل أمتعته ومضى، تاركًا وحل الجهل يأخذ بتلابيب أمثاله من المشردين. وعد نفسه أن ينتصر عليهم بإرسال نظره بعيدًا، ولما وصل إلى مبتغاه، كان يلتفت دائمًا إليهم، بل عاد إليهم كلية ليستجيب لنداء الاستغاثة الذي يصدرونه في كل حين. يذكر حسن العشاب، صديق شكري الحميم، أن شكريًا أتقن قراءة الكلمات في الحادية عشرة من عمره (ذكر هذا في كتابه «شكري كما عرفته»)، وأنه هو الذي كان يعلمه في مقهى «موح الريفي» الذي يطل على بحر طنجة. كان شكري آنذاك قد ترك منزل الأسرة كليًا نتيجة السلطة الأبوية العنيفة. حَمَته طنجة لأنها أمدَّته باللقمة، ولم يَحمِه الأب الذي لم يكن يمده بشيء!

غادر منزله في سن الحادية عشرة، ولقي من المقابر الاحتفاء والاحتماء الكبيرين، يفترش أرضها ويستر ليله بالسماء إلى أن وصل سن العشرين.

قضى كل تلك السنوات في معاقرة الظلام والسرقة والتهريب والتسكع. وقد كانت الجرائد الممزقة وعارضات المقاهي والمحلات التجارية المعين الأول لشكري. يلتهم كل شيء كمن حُرِم الخبزَ الحافي مدة طويلة. هذا كله قبل أن يقرأ أول النصوص الأدبية لأحمد عبدالسلام البقالي «قصص من المغرب».

كان مدركًا أهمية أن يصبح كاتبًا، لِما رآه من الاحتفاء والاحترام اللذين يحاط بهما الكاتب المغربي محمد الصباغ. سأل شكري عن الرجل الذي يجلس في المقهى الذي يتردد عليه، فسخروا منه قائلين: «ألا تعرفه؟ إنه الكاتب المغربي الكبير محمد الصباغ».

«الكتاب ينالون التقدير والاحترام، فلماذا لا أصبح كاتبا؟». هذا ما قاله الشاب في نفسه. تعرف إلى محمد الصباغ، وقدم له الأخير بعض الكتب ليقرأها، وكان يصحح له بعض كتاباته أيضًا. ولا نملك هنا إلا أن نقول: إن إرادة الشاب كانت من حديد.

يذكر محمد شكري في حوار أجراه معه «جون ستيبيت» أنه كان يقتني المجلات ليستمتع بصور المغنيات والفنانات المصريات، وكان يجد دائمًا من يقرؤها له. وذات يوم انخرط زبائن المقهى في نقاش عن عبدالناصر، وعندما أراد أن يتدخل، نهره أحدهم قائلًا: كيف تجرؤ على المشاركة في هذا النقاش المهم وأنت لا تعرف حتى كتابة اسمك؟ هذا الكلام الجارح جعله يتوجه إلى أقرب مكتبة، فاشترى كتابًا في الصرف والنحو، ليتقن أبجدياتها كلها بعد يومين.

ولعُ شكري بالقراءة ازداد، وأصبح ذلك الإدمان الذي لن يستطيع الفكاك منه بسهولة. فقد امتلك قبل أن ينخرط في أية تجربة أدبية جدية ما يناهز ألف كتاب، ورغم ذلك كانت الكتابة ذلك الحصان الحرن المستعصي على الانقياد، فامتلكه شعور اليأس العظيم، فقرر أن يشرب كتبه.

بدأ إذن في شرب كتبه؛ يبيعها فيشتري الخمر. وبما أنه باعها كلها، باستثناء كتاب «في العمق كله تفكيري» لـ«روس دي كاستر»، فهذا يعني أنه أتى على براميل خمر كاملة. وفي خضم هذا الارتباك النفسي بدأ شكري يهلوس؛ ولج حانة ذات يوم وطلب من صاحبها أن يحضر رجال المطافئ، وإلا فسوف يضطر إلى تهشيم كل ما يوجد هناك من قارورات، وبعد لحظات جاؤوا فأخذوه إلى مستشفى المجانين.

كان عروة أدب حقًا. قيل عنه ما لم يُقل، كما قيل عنه ما هو معتاد أن يقال؛ «استطاع أن يقطف ثمرة الشهرة من الأعالي رغم قزمية أدبه. كان أب الثورة الشحرورية ووريث الثروة الأدبية. لم يكن كاتبًا بالمعنى الحقيقي للكلمة، كان شبه كاتب. عظيم أمر ذلك الرجل، أنجب عشرة كتب رغم عقم سنواته العشرين الأولى، وتسع عشرة سنة أخرى لم يكتب فيها حرفًا واحدًا. كان مجرد راوٍ شفوي لأحداث حياته المطبوخة في ذهنه من كثرة شفويته. لم يكن الشحرور مرابطيًا (محمد المرابط)، إنه ممتهن حقيقي للكتابة. قُرّاؤه باللغة العربية يقولون: إن شكريًا يكتب عن المدنس، والقراء باللغات الأخرى يبحثون عن المقدس في أدبه».

هكذا كان في عيون قرائه. يُدلُون بحبهم أو مقتهم، حسب المقام والعلاقة والانتماء. علاقته بأصدقائه أثرت سلبًا وإيجابًا في شخصه. روج له أصدقاؤه الذين بقوا أوفياء للصداقة، وبخسه أصدقاؤه الذين تحولوا أعداء له.

هذا ما كانه شكري، وهو الآن مثل العمالقة؛ هو شخص فانٍ، غير موجود، لكنه حاضر لأنه ما زال يمارس عنفه علينا؛ من يستطيع أن يجوب مسالك النقد من دون أن يلتقي أرسطو، ومن يستطيع أن يكتب عن البوح من دون أن يحضره شبح شكري؟

الذين قرؤوه بوعي الأطفال أحبوه بشدة، كما انصرف عنه بعضهم بشدة أيضًا. قرؤوه بوعي حسي بالغ الشهوة، بالغ اللذة. وقليل جدًّا من القراء من قرأ نصوصه بوصفها وثيقة اجتماعية عن الرذيلة والتهميش والتشرد، بوصف أن الجوهر الأدبي في «خبزه» يكاد يغيب كما صرح هو نفسه.

والحقيقة أن الأدبية في نص «الخبز الحافي» لم يحسم فيها شكري نفسه؛ لقد قال بخلوّ نصه من التقنية الأدبية، وأحيانًا أخرى، لكي لا يبخس قيمة عمله، يقول: إنه لا يخلو منها.

ومهما يكن من أمر، فإن شكريًا هو، وفي جملة واحدة، عنوان الرفض الأدبي لكل القيم السائدة، أدبية- شكلية كانت أم أدبية- مضمونية، فالنص الجميل في آخر الأمر، هو الذي يجد قارئه أينما كان، والأدب الحقيقي هو الذي يسهل عليه العثور على قارئه.

ومحمد شكري، فوق ذلك كله، هو ذلك الكاتب الذي أخذته أزمنة الرذيلة، وتواطأت عليه القذارة، فعانى منذ طفولته قهرَ المؤسسة والسلطة والناس؛ ففي طفولته لم يصاحب غير الغجر والأندلسيين؛ لأن أطفال العرب كانوا يرفضونه: «اذهب أيها الريفي، أولد الجوع». وقال حسن بحراوي: إن محمد شكري «عانى التهميش اللغوي في طفولته عندما كانت لهجته الريفية قدرًا يطارده على الدوام، حتى راح يسعى إلى مصاحبة المنبوذين لغويًّا، ليتلافى تلك النظرة الانتقاصية».

وفي نصوصه السيرية الروائية أشار في غير مكان إلى ذلك الحنين الجارف الذي يشده إلى لغته الأمازيغية، وقد وافق هو نفسه على ترجمة «الخبز الحافي» إلى الأمازيغية قبل وفاته.

غاب محمد شكري. وها نحن نحس الآن أن غيابه ما زال يوجعنا، ما زال يفعل أثره فينا؛ لأن حضوره كان بهيًّا وجميلًا وباذخًا.

إضاءة

هذا الكتاب في النقد الأدبي، اختار مؤلفه الباحث الشاب مبارك أباعزي أن يكون متنه المدروس في الأدب الأمازيغي، وأن يحصره تاريخيًا في الحقبة الحديثة، وأن يكون الإطار المنهجي الذي متح منه أدواته التحليلية ومفاهيمه النظرية متنوع الاتجاهات ومتشعب النظريات، فجاء عنوان الدراسة بهذه التركيبة الدقيقة: «مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث»، إعرابًا من الباحث عن أن سبر أغوار المتن المختار يقتضي الولوج إليه من أكثر من مدخل وأن جماليته الإبداعية العميقة والغنية تتكشف في مستويات مختلفة وجوانب متباينة.

ولعل هذا ما كلف الباحث جهدًا في التسويغ النظري والتعليل المنهجي، حيث تبدو الدراسة مترددة بين التنظير والتطبيق، وبين النقد الأدبي ونقد النقد، وبين التحليل والتأريخ؛ إذ تتعدى الدراسة نقدَ جمالية النص إلى نقد المعايير النقدية نفسها، وبقدر ما تسعى إلى التأريخ للأدب

الأمازيغي تقدم رؤية خاصة لتناول تاريخ الأدب من خلال الجمع بين تاريخ الأدب الأمازيغي والتأريخ لنقد هذا الأدب. ولذا كانت الدراسة جامعة بين السجال والتأريخ والتحليل والوصف، فيجد القارئ السرد المفصل مقرونًا بالتحليل العميق وبالتفسير الحجاجي.

وبقدر ما ينطوي تنويع المداخل التحليلية على جانب من جوانب الجدية التي تتسم به هذه الدراسة يدل على حدس الباحث بكثير من هذه الأسئلة. فتعدد المباحث وتنوع المفاهيم والأدوات فرضهما المتن المدروس وشح الدراسات التي جرؤت على الموضوع. ولذا حاول الباحث كشف السمات الإبداعية والأبعاد الدلالية انطلاقًا من مستويات تحليلية متعددة؛ مثل: العتبات، والتشكيل الانزياحي، والوظيفة الشعرية، والبناء التناصي والتفاعلي للمحتوى الثقافي وللمادة المعرفية-التاريخية، فضلًا عن أبعاد الصراع الأيديولوجي والسياسي، فكانت أطراف حدث التواصل الجمالي حاضرة جميعها، حضر المرسل-المبدع، والنص، والمتلقي، والمستلزمات السياقية التاريخية والاجتماعية والثقافية وغير ذلك.

وتوظيف هذه الأطراف في التحليل كان متوازيًا ودقيقًا، فتوظيف المعرفة الخاصة بأحد الأطراف لا يكون في التحليل والدراسة على حساب الأطراف الأخرى ولا يقع بديلًا عنها بوصفه المدخل الوحيد أو المعرفة الضرورية الخاصة بهذا المستوى التحليلي أو ذاك، ولذا نلفيها مجتمعة أحيانًا في المستوى الواحد أو في المسألة الواحدة، بحيث يفضي بعضها إلى

بعض ضمنًا أو تصريحًا، وهذا ما منع الوقوع في التوظيف الجاهز للمعرفة الخارجية في مختلف العمليات التحليلية والتفسيرية والتقويمية، وجنَّبت الباحث الإسقاط المباشر لخارجية النص على النصوص الأدبية المدروسة، وما يترتب على ذلك من الانتقاء والتلفيق. ذلك أن الباحث لا يأخذ من هذه المعارف إلا القدر الكافي، ولا يوظف من المسوغات النظرية والمفهومية إلا اليسير الضروري، فينطلق من النص ليصل تارة إلى المبدع وسياقه التاريخي ومحيطه الاجتماعي، وتارة أخرى إلى المتلقي وما يتصل بمحيطه وتكوينه الثقافي والنفسي وغير ذلك، وقد ينطلق من المبدع ويمر بالنص وينتهي بالمتلقي، وقد يعكس الانطلاق والوصول.

كل هذا يتم في تحرر تام من سلطة المنهج التحليلي، فكل منهج غير مكتفٍ بنفسه بل حاجته إلى باقي المناهج ماسة وملحَّة؛ لأن قوته في تحليل جانب محدد من النص وسبر أغواره لا تحجب عجزه في مقاربة باقي الجوانب. ولذا يتعدى عمل الباحث اعتمادَ رؤية شمولية للعملية التحليلية، وهي الرؤية التي أفرزت هذا المنهج المتكامل المعتمد، إلى تحوير المفاهيم والأدوات التحليلية المعتمدة وملاءمتها مع طبيعة النص المدروس أو مع جوهر القضية الأدبية المناقشة، كما يتبين في مفهوم التناص، والانزياح، والشعرية، والعتبات، والمتلقي، وغير ذلك.

في المراحل التاريخية الأولى للممارسة التحليلية والوعي النقدي بالظاهرة الجمالية في الإبداع الأدبي تكون الدراسة الشمولية أو العامة متعددة المداخل

مقدَّمة دومًا على الدراسات الجزئية التي تدرس مكونًا واحدًا من مكونات النص الأدبي أو قضية محددة من قضايا الإبداع والجمال، ذلك أن إدراك الأجزاء يتم بعد الإحاطة بالكل الذي يضمها وينظمها.

تخترق الدراسة هذه المستويات الدراسية كلها، وتضم هذه الآليات التحليلية جميعها، بوعي دقيق بأهمية المرحلة التاريخية ومتطلباتها وبطبيعة المتن المدروس وبما راكمته النظرية الأدبية النقدية الحديثة من معرفة نظرية وأدوات تحليلية. تكاملت هذه المستويات في الدراسة وأفضى بعضها إلى بعض وفق ما تستدعيها الظاهرة الأدبية المتناولة أو القضية النقدية المناقشة؛ ذلك أن الدراسة قد انفتحت على فنون أدبية متنوعة وفي أقطار أمازيغية متعددة، وبلهجات أمازيغية متباينة داخل القطر الواحد، فضلًا عن تعديها الأدب المؤلف باللغة الأمازيغية إلى ما أُلِّف بلغاتٍ أخرى، وفي مقدمتها العربية والفرنسية.

اختيار الدراسة لهذا الصنف من الأدب وبهذا التصور في المنهج وفي الموضوعات يطرح كثيرًا من العقبات والاستشكالات التي لم تكن غائبة عن ذهن المؤلِّف. كان الباحث واعيًا بالاستشكالات التي يطرحها ربط الأدب باللغة، ولذلك تجاوز فهمه للأدب الأمازيغي الاتصال الآلي والمباشر للغة بالمنتوج الأدبي إلى فهم أعمق يستحضر المقومات كافة التي ينهض عليها الخطاب الأدبي، ومختلف المحددات التي تشغل الأبحاث النقدية الحديثة في تحديد مفهوم الأدب، ولذا انفتحت الدراسة على مختلف التشكيلات

اللغوية التي تبرز المظاهر الداخلية للنص الأدبي الأمازيغي (مثل: حرف تيفناغ، والحرف العربي، والحرف اللاتيني). وفي هذا ما يفيد أن الباحث لا يختزل اللغة في تشكيلها الكاليغرافي وبنائها الصوتي ولا في وظيفتها التواصلية الإبلاغية؛ إذ يجعلها مفتوحة على الجوانب الثقافية والحضارية والتاريخية.

وبعد، ما الأدب الأمازيغي؟ لهذا السؤال نظيره في كل الآداب والثقافات، وعلى امتداد عصور من الزمن يتردد هذا السؤال الذي يقرن الأدب باللغة، حتى الصيغ التي عمدت تفاديَ هذا الاقتران الجاعل اللغةَ وصية على الأدب ومحددة لماهيته وجماليته (الأدب المغربي- الأدب السوسي- الأدب التونسي- الأدب الأوربي- الأدب الأميركي- الأدب النسائي- أدب الظرف- أدب الأطفال- أدباء الحرية- أدب المقلين-...) لم يسلم من هذا السؤال. تتوسع الدائرة وتضيق من دون أن يكون لاستبدال اللغة بالجغرافية، أو بالطبقات الاجتماعية، أو بالجنس، أو بالمقاصد، أو غير ذلك، أثر واضح في تدارك الاستشكال وتجاوز السؤال.

آلأدب الأمازيغي أدب مغربي أم أدب مغاربي أم أدب إفريقي أم مناطيقي (سوس- الريف- الأطلس- القبايل...)؟ هل هو المكتوب بالحرف الأمازيغي (تيفناغ) حصرًا؟ أيكفي أن يكون المبدع أمازيغي الأصل (محمد شكري- محمد خير الدين...) لإدراج أعماله الإبداعية في الأدب الأمازيغي؟ هل هناك أدب أمازيغي بالمعنى الجمالي والثقافي لكلمة

الأمازيغية؟ هل هناك أدب أمازيغي صرف عابر للجغرافيا ومتجاوز للبيئات الاجتماعية-الثقافية والسيرورات التاريخية؟ (أفكر وأنا أطرح هذا السؤال في المشترك الجمالي بين أمازيغ العالم في بلدان كثيرة إفريقية وغير إفريقية) ما المحدد لأمازيغية هذا الأدب؟ أهو محدد لغوي أم هوياتي أم جمالي؟

هذه أسئلة من بين أخرى كثيرة لا يتسع المقام لطرحها نبهني إليها بعض الأفكار والخلاصات التي انتهى إليها الكتاب. لم يغب جل هذه الأسئلة عن وعي الكاتب، فقد حاول من خلال بعض المفاهيم النظرية والأدوات التحليلية ملامسة جوهر هذه القضايا والاستشكالات. ولعل توظيف مفهوم التناص قد مكن الدارس من الحفر في طبقات النصوص لكشف الترسبات التاريخية والتفاعلات الثقافية والنزعات الفكرية والأيديولوجية التي اخترقت النصوص الإبداعية الأمازيغية وأسهمت في تشييد عوالمها الدلالية من جهة، وفي تشكيل خصوصياتها الجمالية من جهة أخرى. وفي ذلك تفطُّن لطيف من الباحث إلى خصوصية النص الأدبي الأمازيغي والمهام المنوطة بدراسته اليوم.

تخف وطأة هذه الأسئلة كلما توغلنا في ماضي هذا الأدب وحفرنا في ذاكرة النص الأدبي الأمازيغي، هناك في الماضي، هناك في التاريخ، وفي بقعة جغرافية ما تتبين الحدود وتتكشف الخطوط العامة، هناك فقط يمكن أن يلتحم الإبداع بالهوية، يكتمل الشرط التاريخي لنضج التجربة

الإبداعية لأمة ما، لثقافة ما، الشرط الذي يجعل الإبداع الأدبي ملتحماً بهموم الجماعة ومعبرًا تعبيرًا صادقًا عن روحها الصافية. ونحسب أن في رجوع الدارسين إلى هذه المنابع قد تتشكف بعض السبل التي تقود إلى تشييد أصول الجمالية في الأدب الأمازيغي، جمالية خالصة مصروفة عن خطاب المظلومية الذي يستبدل الدراسة المنهجية الدقيقة بعواطف الكبد المرضوضة وإشفاقات العين المفضوضة؛ لأن الإبداع، الإبداع الأدبي تخصيصًا في هذا المقام، ظاهرة جمالية تنبع من هذا الشعور الإنساني الحر وتخاطبه وتحلق فوق الأزمنة والعصور، وتسري في عروق الأجناس وأنسجة الألسن لتسقي العقول قبل الأفئدة بسحر الخيال الذي لا تنفد مُتَعُه ولا تتوقف منافعُه.

الدكتور عبدالله الكدالي

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط: ٢، ١٩٨٩م، بيروت.
- أزايكو، علي صدقي: «يزمولن»، د. دار نشر، ط: ١، ١٩٩٥م، الرباط.
- أقضاض، محمد: شعرية السرد الأمازيغي، المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، د. ط. ٢٠٠٧م، الرباط.
- إيجلتون، تيري: «ما الأدب»، ترجمة: محمد خطابي، مجلة علامات، ع: ٨، ١٩٩٧م، مكناس.
- تودوروف، تزفيتان:

※ مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، ط: ١، ٢٠٠٢م، دمشق.

※ الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، ط: ٢، ١٩٩٠م، الدار البيضاء.

- تاوريريت، بشير: الشعرية والحداثة، دار رسلان، ط: ١، ٢٠٠٨م، دمشق.
- خطابي، محمد: لسانيات النص، المركز الثقافي العربي، ط: ٢، ٢٠٠٦م، الدار البيضاء.
- ريفاتير، ميكائيل: معايير تحليل الأسلوب، ترجمة: حميد لحمداني، منشورات دراسات سال، ط: ١، ١٩٩٣م، الدار البيضاء.
- كوهن، جون:
* بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط: ١، ١٩٨٦م، الدار البيضاء.
* النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر، ط: ٤، ٢٠٠٠م، القاهرة.
- المومني، قاسم: شعرية الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط: ١، ٢٠٠٢م، بيروت.
- ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، ط: ١، ١٩٨٨م، الدار البيضاء.

المصادر والمراجع باللغة الأمازيغية والفرنسية

-Bouyaakoubi ,Lahoucine: « Amussu n umalu de Lahcen Zaheur ou l'histoire contemporaine de Souss raconté sous forme de nouvelles »:ضمن « Etudes de la littérature Amazigh moderne (Ouvrage collectif) » , Publication Tirra, 2013, P.86.

-Elhabib, el Habib: «Ayrum irzagn» ,Centre imprimerie- ait Melloul , 1 éd, 2011.

- Jakobson, Roman: Huit questions de poétique, Editions de seuil, 1977.

- Garhou, Mohamed: «Irzag yimim», Imprimerie Alaqlam-Agadir, 1 éd, 2010.

- Sabri, abdellah: «Tullissin i Tifa». Publication de l'association «Atelier Agadir» , Agadir, 2010.

قائمة كتاب الفيصل

مسلسل	اسم الكتاب	المؤلف	رقم العدد
١	اللغة العربية. سياج هويتنا	(قائمة ببليوغرافية)	٢١٨
٢	إفساد البيئة. اغتيال للحياة	(قائمة ببليوغرافية)	٢٢٠
٣	القدس	حسن ظاظا	٢٣٢
٤	الفيصل: الملك الإنسان	خالد الفيصل بن عبدالعزيز	٢٣٦
٥	الدور القيادي للملك فيصل في العالم العربي	جميل إبراهيم الحجيلان	٢٣٧
٦	إنجازات الملك فيصل	عبدالرحمن صالح الشبيلي	٢٣٨
٧	الترجمة في ظل الحضارة الإسلامية وأثرها في الآداب والعلوم	حسن ظاظا الطاهر أحمد مكي محمود إسماعيل الصيني	٢٣٩
٨	النهج الفيصلي في معالجة القضايا الإسلامية	ناصر الدين الأسد	٢٤٠
٩	ثلاثون قصيدة. ثلاثون شاعرا (مختارات)	زكي الصدير	٤٧٣ - ٤٧٤
١٠	في لمح البصر. سيناريوهات مختارة من مهرجان أفلام السعودية	مجموعة من الكتاب	٤٧٥ - ٤٧٦
١١	صوت الماء.. مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني	ترجمة: حسن الصلهبي	٤٧٧ - ٤٧٨
١٢	السعوديون وإدارة الحج	سعود السرحان	٤٧٩ - ٤٨٠

التسلسل	اسم الكتاب	المؤلف	رقم العدد
١٣	الأسد يبيع سيفه المقوس حكايات شعبية من زائير	ترجمة: الحسن بنمونة	٤٨١ - ٤٨٢
١٤	دهشة القص. القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية نصوص ودراسة بيليومترية بيليوغرافية	خالد أحمد اليوسف	٤٨٣ - ٤٨٤
١٥	رقة ماء يتبدد بين الأصابع أنطولوجيا شعرية ٦٦ شاعرة إسبانية معاصرة	ترجمة: عبدالهادي سعدون	٤٨٥ - ٤٨٦
١٦	الفصاح من مفردات اللهجة الأحوازية	مُهنّى العامري	٤٨٧ - ٤٨٨
١٧	الفنون المهاجرة في استعادة المعمورة الثقافية وموسيقاها	أحمد الواصل	٤٨٩ - ٤٩٠
١٨	معجم الأمثال الصينية (مقاربة عربية للشعريات الصينية)	شاكر لعيبي	٤٩١ - ٤٩٢
١٩	نقد إقبال.. كيف نقرأ إقبالا اليوم؟	زكي الميلاد	٤٩٣ - ٤٩٤
٢٠	انفتاح النص البصري دراسة في تداخل الفنون التشكيلية	صدام الجميلي	٤٩٥ - ٤٩٦
٢١	مداخل إلى الأدب الأمازيغي الحديث	مبارك أباعزي	٤٩٧ - ٤٩٨

كتاب
الفيصل
Alfaisal
الكتاب (٣١) - مجلة الفيصل العددان (٤٩٧ - ٤٩٨)

مدير دار الفيصل الثقافية
هباس الحربي

مدير التحرير
أحمد زين

الإخراج
ينال إسحق

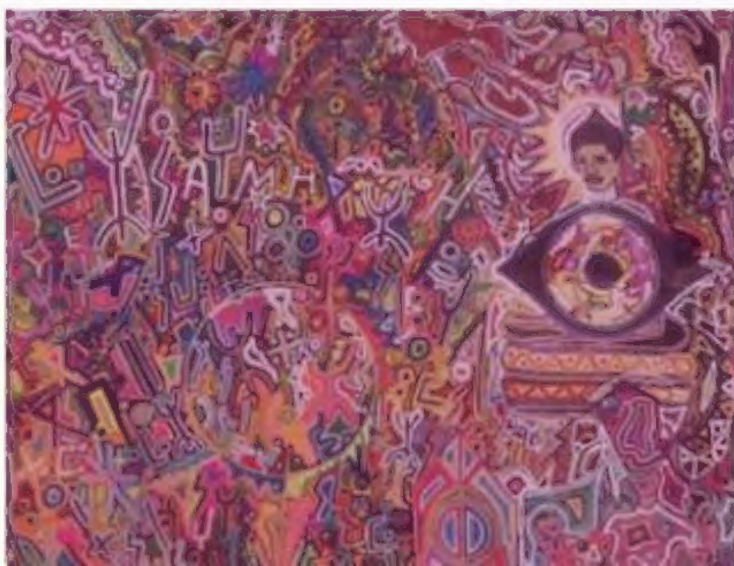
التنفيذ
رياض دفدوف
مبارك علي

التدقيق والمراجعة اللغوية
عبدالله الدوسري
محمد نصير سيد

الاشتراكات والتوزيع
جعفر عبدالرحمن
محمد المنيف

لوحة الغلاف للفنان التشكيلي الأمازيغي أوزين أحرمان

إن الأدب الأمازيغي ليس وليد حركة النشر الأمازيغي التي بدأت في نهاية الستينيات، وأيضًا ليس وليد الحراك الثقافي من أجل الاعتراف باللغة والهوية الأمازيغيتين، وهي الحركة التي ظهرت تنظيميًا بدءًا من السبعينيات. الأدب الأمازيغي أدب عريق وقديم وضارب بجذوره في الهوية والأدب المغربيين. إنه أدب متأصل في حياة الأمازيغ وحضاراتهم وفنونهم وبخاصة التي نُقلت أو أُبدعت داخل النسق الجمالي للغة الأمازيغية، عاكسة تصورهم لمحيطهم وتاريخهم وقيمهم الاجتماعية وعاداتهم وتقاليدهم، مثل: الشعر والحكايات والأمثال والقصص والحكم والمواعظ ووقائع التاريخ بأحداثه الكبرى والصغرى. لكن العامل الشفوي لتناقل مأثورات ذلك الأدب أدى إلى ضياع كثير منه.



9 786019 105502